Bewegungsdarstellung und Bildaufbau in der Malerei um 1500.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Heinz Stafski

aus Köln.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. 2. 1937.

1937

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg

Referent: Universitätsprofessor Dr. Kömstedt
Dekan: Universitätsprofessor Dr. Maurer

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533908_0014

Vorwort.

Die Arbeit befaßt sich mit dem Problem der Bewegung im weitesten Sinne. Die in der Kunstgeschichtsschreibung geläufigen Ausdrücke, wie „Linienbewegung" und „Tiefenbewegung" sollen theoretische Erklärung und praktische Erläuterung erfahren. Der Abschnitt über „Imaginäre Bewegungen" wurde geschrieben, um auf die typisch verschiedenen, formalen Lösungen hinzuweisen, die man in den einzelnen Ländern etwa für die „Himmelfahrten" gefunden hat.

An der florentinischen Malerei wird gezeigt, daß das Problem auch ein Entwicklungsproblem sein kann. Die Hauptsache aber war uns die allgemeine Feststellung der Wechselbeziehungen, welche zwischen den formalen Gegebenheiten des Bildaufbaus und der realen physischen Bewegung bestehen, um aus diesem Gesichtswinkel heraus die Lessing'sche These zu untersuchen.

Mit den theoretischen Erörterungen befassen sich erster und zweiter Teil. Im dritten folgt die Einzelanalyse an den Kunstwerken. Die Ordnung des Materials nach Ländern oder Landschaften ergibt sich von selbst und verpflichtet natürlich zur Herausarbeitung der lokalen und nationalen Unterschiede.

Was den Zeitpunkt „um 1500" betrifft, so verstehn wir darunter eine sehr elastische Spanne, denn einerseits sind die Brüder van Eyck, andererseits ist ein Tintoretto, um eine hohe und eine tiefe Grenze anzugeben, für den jeweilig vertretenen heimatlichen Bezirk äußerst bezeichnend, indem sie das Gesamtbild entweder bestimmen oder ergänzen.

Die stetigere Entwicklung der italienischen Kunst erlaubte ein chronologisches Vorgehen. Die deutsche und niederländische Malerei erforderten dagegen, wegen der größeren Differenzierung des Gegenstandes, eine systematische, überzeitliche Ordnung.

Die Abschnitte dieses dritten Teils werden von kurzen Überblicken eingeleitet. Die Überschriften sind oft nur äußerliche Hinweise auf den Inhalt, weil die Mannigfaltigkeit des Stoffs sich nicht auf einen Nenner bringen läßt. Der Abschnitt über die Niederlande

handelt z. B. nicht nur von der „Tiefenbewegung", obgleich diese ein spezifisches Merkmal ist, sondern auch von der Übereinstimmung der niederländischen (als nordischer Kunst) mit der deutschen Malerei. Um weiteren Schwierigkeiten auszuweichen, haben wir uns hier fast ausschließlich mit der flämischen Malerei befaßt und die weniger wesentlichen Romanisten ganz ausgelassen.

An der Durchführung der Arbeit hat mein Lehrer, Herr Prof. Dr. Rudolf Kömstedt mit Beistand und Ermutigung regsten Anteil genommen und mich zu tiefstem Dank verpflichtet.

Heinz Stafski.

Reale und formale Bewegung.

Das Wort „Bewegung" kann verschiedene Bedeutungen haben. Im eigentlichen Sinn muß die physische Bewegung darunter verstanden werden, von der einfachen Gebärde bis zur heftigsten Aktion. Bei solchen „realen" Bewegungen handelt es sich um etwas tatsächlich Geschehendes. Je nach dem dargestellten Inhalt sieht man, in welcher Weise die Figuren agieren, bzw. auf eine Aktion reagieren.

Man spricht aber auch bei reinen Existenzbildern, bei Heiligenversammlungen, die eine Figurenmenge in ruhendem Zustand, in gelassenem Nebeneinander zeigen, von Bewegung. Wölfflin sagt z. B. von einem Kompositionsentwurf Dürers aus dem Jahre 1521, dem vielfigurigen Heiligenbild mit Maria in der Mitte (Federz. Bayonne, Samml. Bonnat.), hier seien in bequemem Nebeneinander zwölf große Figuren so verteilt, daß eine Welle sich hebe und senke. Im selben Zusammenhang spricht er von der „Linie der Bewegung auf beiden Seiten der Zentralfigur" (in „Die Kunst Albr. Dürers" III. Aufl. S. 263).

In solchen Fällen gibt die Verteilung der Figuren auf der Bildfläche, sei es in einer freieren rhythmischen oder in einer halbkreisartig oder pyramidal geschlossenen Form, Anlaß zur zwangsläufigen Blickwanderung. Am zwingendsten in dieser Beziehung wirkt das florentinische Diagonalschema, weil die Bewegung hier von zwei Seiten her auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hinstrebt. Ghirlandajo z. B., der selten physisch bewegte Figuren gibt, erweckt in seinen Wandbildern starke Bewegungseindrücke damit, daß er durch geschickte Gruppierung derselben, meist in zwei Flügeln von rechts und links in die Tiefe hinein, unser Auge auf den Mittelpunkt der Handlung hinführt. Die Figuren blicken selber dorthin, sind dahin ausgerichtet, ohne sich sonst zu regen. Indem wir der Wendung ihres Blickes folgen, fühlen wir uns in das Geschehen hineingezogen*).

Ordnen sich die Figuren bei Ghirlandajo noch passiv der formalen Linienführung unter, so weiß Raffael dasselbe Schema mit realer Bewegung im einzelnen zu beleben. Wenn bei ersterem allein Blickwendung und Ausrichtung die „Agierenden" mit dem inhalt-

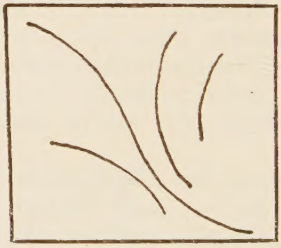
*) Die Erläuterung von Beispielen folgt später im Zusammenhang.

lichen Mittelpunkt verband, so geschieht das bei letzterem durch reale, physische Bewegung in der Weise, daß sich, etwa in der „Disputa", alle Versammelten auf die erstrahlende Monstranz über dem Altar körperlich hinbewegen oder mit den Armen auf sie hinweisen.

Reale und formale Bewegung sind also an sich voneinander unabhängige Dinge, die nicht notwendig miteinander verbunden zu sein brauchen, wie bei Raffael, wenn auch eine bestimmte Entwicklung dahinstrebt.

Diese Verbindung war übrigens in der Gotik noch gefühlsmäßig (in der rhythmischen Form) vorhanden, ehe die aufkommende Renaissance Körperbewegung und Komposition zu Gegenständen anatomischer und rationaler Überlegungen machte, was sich zu Anfang dieser Epoche in dem Streben nach ausdrucksstarken physischen Bewegungen zur Intensivierung der Handlung äußerte. Die Wandlung läßt sich deutlich erkennen an der bekannten Gegenüberstellung der beiden Konkurrenzreliefs des Ghiberti und des Brunelleschi, die beide kurz nach 1400 entstanden sind.

Ghiberti steht der Gotik noch nahe. Ein einheitlicher Rhythmus durchzieht sein Bildwerk in allen Teilen. Die Haltung Abrahams (dargestellt ist das Opfer Abrahams) wird mitbestimmt von dem diagonal aufgebauten Felsgrund, der eine echt-gotisch beschwingte, ansteigende S-Linie bildet, mit der verbunden der Patriarch in die Höhe wächst um sich in einer organischen Abzweigung von ihr loszulösen. Die Bindung an die S-Linie wirkt sich hier störend auf die Realisierung der Bewegung aus: die stoßende Armbewegung ist fast nur eine elegante Ranke im Linienspiel. Auch die anderen figuralen Teile links des Felsstücks sind in das Linienthema eingeordnet, wie der Rückenkontur des Esels. Das Schema ist folgendes:



Brunelleschi ist moderner. Er will etwas ganz anderes. Die Einzelbewegung ist bei ihm das Primäre. Ihm kommt es auf die ein-

dringliche Schilderung des Vorgangs an. Sein Abraham kümmert sich nicht um Schönlinigkeit: man sieht, daß körperliche Wucht hinter dem Stoß liegt. Das Messer berührt schon den Körper Isaaks, während es bei Ghiberti wie ein Zweig in der Luft hängt, ohne eine motorische Kraft direkt fühlbar zu machen.

Die Vorteile bei Ghiberti bestehen darin, daß alle Teile ein unter sich verbundenes Ganzes bilden. Sein Relief ist ein Werk aus einem Guß, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Brunelleschis Figuren dagegen sind z. Tl. nicht nur, wie der Dornauszieher, einzeln gegossen und danach aufgeschraubt, sondern sie wirken auch so! Das Podium, auf dem Isaak kniet, ist, scheint es, beliebig versetzbar, während bei Ghiberti alles wie festgewachsen erscheint und kein Teil verändert werden darf, wenn der organische Aufbau nicht gestört werden soll.

Der Abraham des Brunelleschi wirkt, bezogen auf den ihn umgebenden Rand, geradezu wie eine Dissonanz. Man muß ihn für sich betrachten, losgelöst von allen formalen Bedingungen, dann bekommt er seine einseitige Ausdruckskraft.

Diese Tendenz nach realistischen Einzelbewegungen ist es, die in Florenz zum systematischen Studium des menschlichen Körpers und seiner Funktionen führt, wie bei A. Pollajuolo und Signorelli. Parallel damit geht das Bemühen um den rationalen Bildaufbau (Ghirlandajo), bis sich schließlich, auf rein konstruktivem Wege, nicht mehr aus dem gotischen Ganzheitsgefühl heraus, wieder eine Vereinigung von Inhalt und Form, von realer und formaler Bewegung ergibt. Der freie, organische Rhythmus des Ghiberti macht einer überlegten Anordnung der Figuren im Raume Platz, wobei die Bewegungen oft rein geometrische Linienverbindungen herstellen.

So ist es jedoch nur in Florenz. In Deutschland hat sich der freie Rhythmus, also die gefühlsmäßige Lösung, neben der konstruktiven erhalten; als Erbe der Gotik, wie man behauptet hat.

Imaginäre Bewegungen.

Die in der Malerei häufig vorkommenden Schwebefiguren, in den Himmelfahrten etwa, müssen gesonderte Betrachtung finden, obwohl es sich hier eigentlich um reale Bewegungen handelt, als welche sie jedenfalls wirken sollen. Das Problem lautet: wie soll man einen schwebenden, in die Luft steigenden menschlichen Körper darstellen, für den man in der Wirklichkeit kein Vorbild hat?

Das unproblematischere Mittelalter begnügte sich oft mit andeutenden Mitteln. In der „Verklärung" des Evangeliars Ottos III. sieht man z. B. Christus auf der erhöhten Plattform eines Hügels stehen. Vom oberen Rand taucht eine große Hand, die Hand Gottes, in den Bildraum hinein, um den himmlischen Sohn zu sich zu nehmen. Es kommt auch mehrfach vor, daß dieser die Hand seines Vaters ergreift, womit der Vorgang noch eine naiv-realistische Deutung (spätantiker Realismus) erfährt (Gereonsakramentar Paris).

In der Bamberger Apokalypse ist der auffahrende Christus auf einem Wolkenteller stehend dargestellt: eine ebenfalls sehr gebräuchliche Form.

Diese Typen behält die romanische Wandmalerei bei. In Schwarzrheindorf sehen wir den Auferstandenen in einem Kreis thronen, während die Propheten und Apostel zu seinen Seiten nach unten gestaffelt sind. Hier ist also eine einfache Majestasfigur gegeben mit der nur symbolischen Beiordnung der Apostel.

Die Tafelmalerei der Gotik lieferte schließlich die Mittel zu einer realistischeren Durchbildung des Themas, fast bis zu illusionistischer Wirkung des Vorgangs, wie auf dem Triptychon des Veronikameisters in Köln (Samml. Schnitzler), wo man um einen schmalen, hohen Hügel die aufschauenden Apostel herumgruppiert sieht. Ihr Blick weist auf die in der Luft schwebende, im Format kleinere Christusgestalt. Die maßstäbliche Verkleinerung soll ihn, obwohl er sich unmittelbar über dem Hügel befindet, als entfernt erscheinen lassen. Man hat tatsächlich den Eindruck, als entferne er sich zusehends. Da man den konstanten Ausgangspunkt seiner Bewegung (den Hügel) mit dem variablen Verkleinerungsverhältnis in Beziehung bringt, glaubt man, die schwebende Figur nehme an Größe immer mehr ab und müsse bald unseren Augen entschwinden.

Die zunehmenden realistischen Tendenzen nach 1400 scheinen bewirkt zu haben, daß man sich vor der Gestaltung solch imaginärer Begebnisse scheute. In den Auferstehungen bleibt man gerne bei dem wirklich Möglichen, d. h. man gibt nicht den aufschwebenden, sondern den der Graböffnung entsteigenden Erlöser (Meister Francke, Multscher, etwas später in Italien Piero della Francesca), von einzelnen Ausnahmen abgesehen. Diese Typen kommen schon in der Buchmalerei der Jahrtausendwende vor, aber man hat jetzt andere Gründe, so zu verfahren.

Neuartige, kühne Lösungen brachte die Zeit um 1500. In typisch florentinischer Weise arbeitet Raffael, indem er seine „Verklärung" aus den gewohnten konstruktiven Teilen, den Figurenchören und den zwei getrennten Sphären zusammensetzt*). Eine echt deutsche Lösung ist die des Grünewald, der ohne vorgefaßtes Kompositionsschema eine einmalige Form entwickelt, in der die Linien wie Flammen zucken.

Tiefenbewegung.

Mit Tiefenbewegung ist das blickmäßige Erfassen der Raumtiefe gemeint, das Messen des Luftabstandes zwischen Vordergrund und Hintergrund. Das einfachste raumgewinnende Verfahren ist die Erhöhung des Blickpunktes, aus der zwangsläufig eine Erweiterung des Sehbildes erfolgt. Die Verkleinerung des Abbildungsmaßstabs an Menschen, Bäumen oder beliebigen Objekten nach dem Hintergrund zu, führt den Blick stationenweise in die Tiefe. Solche Haltepunkte hat das Auge unbedingt nötig. Es würde den Raum nicht „fühlen" können, wenn es ihn ungehindert überflöge. Der Blick muß von Fall zu Fall auf zu überwindende Hindernisse stoßen: dann verbindet sich mit der Blickführung ein subjektives Bewegungsgefühl. So wie die Bewegung des fließenden Wassers als solche erst sichtbar wird, wenn es sich an einem Rammpfahl bricht, so wird dem Auge der Raum erst fühlbar, wenn es Widerstände zu überwinden hat.

Mit der Tiefenbewegung verhält es sich ähnlich wie mit der formalen Flächenbewegung, bei der es sich auch nur um ein subjektives Linienerlebnis handelt. Eine Linie kann sich sogar in eine Gefühlsbewegung umsetzen, etwa in Trauer, womit ihr ein gewisser Ausdruckswert zukommt, wie wir noch sehen werden.

Bei der Tiefenbewegung spricht ebenfalls die Linienführung mit, nämlich als Mittel der perspektivischen Konstruktion. Besonders die starke Verkürzung der „Flucht"-Linien bei niedrigem Augenpunkt wird dazu benutzt, den Blick nach hinten zu reißen. Bei der Untersicht, die hauptsächlich in Oberitalien geübt wird (z. B. in Mantegnas „Gang des Jakobus zur Richtstätte") wird die Bildbühne wörtlich verkürzt. Der Blick wird von vorne her in einen unsichtbaren Abgrund gezogen, sodaß man den Raum hinter der Bühne illusionistisch fühlt, ihn aber nicht sieht.

---

*) vollendet von Giulio Romano.

Die andere Methode, bei der der Horizont, welcher bei Mantegna vertikal in der Tiefe verschwindet, in der entgegengesetzten Richtung hoch an den oberen Rand hinaufrückt, wird nördlich der Alpen besonders in den Niederlanden angewendet, z. B. im Genter Altar (Anbetung des Lammes) der Brüder van Eyck.

Dieses subjektive Raumerlebnis, auf die kleine Raumeinheit des Menschen selbst beschränkt, meint auch Wölfflin an der Stelle der „Kunst Albrecht Dürers" (III. Aufl. S. 296), wo er sagt, es sei notwendig gewesen, daß ein Künstler kam, der „die Dinge im Raum wirklich als luftverdrängend empfand und dann ihre Schwellungen und Wölbungen" ... nacherlebte. Mit einer Art von Leidenschaft habe Dürer die körperliche Form umfaßt „und das Auf und Ab, das Auswärts und Einwärts der Flächen als wirkliche Bewegung erlebt".

Die Bewegung als linearer Wert.

Im Gebiet der Kunsttheorie gibt es eine Lehre, die die Bewegungsdarstellung als unverträglich mit den Gesetzen der Malerei verbietet. Es ist die Ansicht, die Lessing in seinem „Laokoon" vertritt. Zu seiner Theorie leiten, ohne prinzipiellen Zusammenhang, die Vorschläge über, die Leonardo da Vinci in seinem „Traktat über die Malerei" seinen Berufsgenossen hinsichtlich der Darstellung einer ganz bestimmten Art von Bewegung erteilt, worin er ihnen die Vermeidung gewisser Momente aus dem Ablauf derselben als unwirksam, weil ausdruckslos, anrät.

In Art. 392 (Vatikan. Ausg.), „Vom Mann, der etwas mit großer Gewalt fortschleudern will", sagt er: „Ein Mann, der einen Speer, oder einen Stein, oder sonst etwas mit heftiger Bewegung fortschleudern soll, kann auf zwei Hauptweisen dargestellt werden. Entweder du gibst seiner Figur die Stellung, in der er sich zur Hervorbringung der Schleuderbewegung erst anschickt, oder die, welche er einnimmt, wenn seine Bewegung zu Ende ist" (Ital. Text siehe Anm. 1 am Schluß).

Leonardo ist es hier um den wirksamen physischen Ausdruck der Bewegung zu tun. Er kommt zu dem Ergebnis, daß man bei „Aktionsbewegungen" (moto actionale), wie er an anderer Stelle die dem Speerschleudern ähnlichen Beschäftigungen nennt, entweder die Anfangs- oder die Endphase, nicht eine zwischen diesen liegende Phase abbilden soll.

Unter „Aktionsbewegungen" versteht er solche, die auf der Stelle geschehen, ohne Wechsel des Standorts (Art. 304, siehe Anm. 2). Aus dem Bereich der Mechanik haben wir ein Vorbild für diese Art Bewegung: das Pendel, mit den Endpunkten seines beiderseitigen Ausschlagens. Die Umkehrstellen sind die für den Vorgang charakteristischen. Die mittlere Phase, das senkrecht herunterhängende Pendel, ist bezeichnend für die Ruhelage. Ähnlich verhält es sich mit dem Speerschleudern. Der senkrecht hochgehaltene Arm wäre uncharakteristisch für den Wurf.

Im „Traktat" wird ferner von „Ortsbewegung" (moto lochale) gesprochen. Eine solche wird durch Verändern des Standorts bewirkt, wie es z. B. bei einem Sämann geschieht. Die das Korn

schleudernden Arme führen dabei eine Aktionsbewegung aus, mit den periodisch wiederkehrenden Momenten des Ausholens und Ausstreuens. Der Sämann vereinigt also beide Arten, weswegen Leonardo in diesem Fall von „zusammengesetzter" Bewegung (moto composto d'actionale co'lochale) spricht.

Beim Pendel sind die periodischen Endpunkte gleichzeitig Ruhepunkte. Das Instrument hält einen Augenblick still, ehe der Zurücklauf beginnt. Die ganze Bewegung ist streng genommen keine kontinuierliche. Ebensowenig beim Sämann. Wenn dieser nach hinten ausholt, eine Lage, die man meist dargestellt sieht, dann beharrt der Arm einen Moment in der Ruhe, ehe er wieder nach vorn geschwungen wird. Dieser Ruhepunkt ist es, der sich unserem Gedächtnis einprägt und als Erinnerungsbild haften bleibt, weswegen solche Phasen, wie Leonardo sie empfiehlt, unabhängig von spekulativen Überlegungen, die zu normativen Vorschriften führen könnten, als besonders charakteristisch für die entsprechenden Bewegungen gelten können.

Auch Lessing empfiehlt den Malern in seinem „Laokoon" (Über die Grenzen der Malerei und Poesie) die Wahl eines Ruhepunktes, doch nicht eines solchen innerhalb einer Bewegung, wie Leonardo, sondern außerhalb derselben, v o r oder n a c h der eigentlichen Aktion.

Er erläutert seine Ansicht an der „Medea" und dem „Ajax" des Timomachus, Gemälden, die nur in der Beschreibung erhalten sind. In der „Medea" nahm der Grieche den Moment vor der Tat, wo die Mutter noch mit ihrer Liebe zu den Kindern ringt; im „Rasenden Ajax" den Moment nach der Tat, wo er inmitten der Verwüstung sitzt und sich seines Vergehens schämt. „Und das ist wirklich der rasende Ajax, nicht weil er eben raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat ...!" sagt Lessing am Ende des III. Kapitels.

Die Furcht Lessings vor der Aktion erklärt sich daraus, daß er auf die Darstellung seelischer Werte das Hauptgewicht legt, auf Bewegungen, die sich im Innern des Menschen abspielen und sich besser beschreiben, als malen lassen. Umgekehrt ist bei Leonardo die Einbeziehung des Seelischen — darauf werden wir noch zurückkommen — die Begründung der physischen Bewegung, weil für den bildenden Künstler die sinnliche Erscheinung die einzige Bewußtseinsebene ist, in der ihm alles und jedes, auch die seelischen Gehalte formbar werden.

Lessing geht aus seiner Einstellung heraus so weit, daß er die Vermeidung aller vorübergehenden Bewegung fordert und die Benutzung des „fruchtbaren" Augenblicks verlangt, wie Timomachus ihn handhabte; also den Moment, der selber keine Bewegung ist, sondern erraten läßt, daß eine solche schon geschehen ist, oder noch geschehen wird, d. h. den zeitlich vorwärtsweisenden, wie in der „Medea", oder den rückwärtsweisenden, wie im „Ajax".

Der Verfasser des „Laokoon" kommt zu dieser Forderung auf indirektem Wege, indem er sie ableitet aus dem vorhergegangenen Vergleich von Poesie und Malerei. Der Malerei ist nach ihm der Raum adäquat, der Poesie die Zeit. Letztere teilt ihre Gedanken unserem Ohr in zeitlicher Folge mit, im zeitlichen Hintereinander; erstere macht sich verständlich auf der räumlich ausgebreiteten Fläche, im gleichzeitigen Nebeneinander. Ihr Feld ist der Raum, nicht die Zeit. Jede Bewegung ist aber ein zeitliches Geschehen und spielt sich in aufeinanderfolgenden Phasen ab, kann folglich nicht auf der Fläche zur Darstellung gebracht werden.

Lessing grenzt so die beiden Künste gegeneinander ab und leitet aus ihrer äußeren Verschiedenheit Gesetze ab, die jeder von beiden ihren Darstellungsbereich diktatorisch vorschreiben. Er wird normativ, indem er reine, durch Überlegung gewonnene Postulate aufstellt, während das Postulat Leonardos ein praktisches, auf die sinnliche Darstellung gerichtetes ist.

Die Konsequenz der Lessing'schen Gedanken wirkt sich zerstörend aus. Wollte man seine These gelten lassen, dann wäre ein Vernichtungsurteil über einen großen Bestand der Malerei ausgesprochen, denn Bewegungen sehen wir allenthalben dargestellt.

Deshalb geht man, wenn man die Darstellbarkeit von Bewegungen innerhalb der Malerei prüfen will, besser von der Tatsache aus, daß sie dargestellt *werden* und darstellungsfähig *sind*. Die Malerei muß aus sich selbst heraus verstanden werden, nicht aus ihrem Verhältnis zu anderen Künsten.

Schon die Feststellung, die wir machten, daß die im Bilde zur Anschauung gebrachten Bewegungen einen der Gesetzmäßigkeit der Fläche angepaßten formalen Wert besitzen, beweist die Rechtmäßigkeit ihrer Verwendung. Die den Umriß einer Figur verändernde Armbewegung kann im Bilde geometrischen Wert haben, unabhängig vom inhaltlichen Zweck.

Die Einzelbewegungen der Figuren bedingen zum großen Teil das Liniengefüge, die Form eines Bildes. Die Form ist an sich etwas Abstraktes und wird erst sichtbar am Gegenständlichen und Figür-

lichen. Dabei ist letzteres meist in bewegtem „Zustande" gegeben. Die Bewegungen aber sind, wegen ihrer Veränderlichkeit in der willkürlichen Hand des Künstlers, ein im hohen Maße formschaffendes Mittel. Sie sind weitgehend am tektonischen oder rhythmischen Aufbau beteiligt. Die Einzelbewegungen gleiten ineinander über und bilden ein großes Liniengefüge. „Der große Rhythmus eines Gemäldes oder einer plastischen Gruppe ergibt sich aus dem Rhythmus der Einzeldarstellungen in ihnen ..." „Der Rhythmus in der bildenden Kunst bringt auch eine tote Masse in Bewegung. Selbstverständlich ist er aber auch im bewegten Gegenstande zu finden und darzustellen, wobei im Bilde natürlich nicht das tatsächlich Motorische gebracht werden kann, sondern der Rhythmus die vorhandene Vielheit der Bewegungsmomente in ein einziges Bewegungsmoment übersetzen muß, welches der Ausdruck für eine Summe mehrfacher Bewegungsrhythmen ist" (H. Grom-Rottmayer, Probleme der Darstellung, Wien 1930. Seite 49).

Diese Regulierung der Bewegung kann auf verschiedene Weise geschehen. Einmal auf die rhythmische: „Hier reizt der Rhythmus das Auge des Beschauers, eine Bewegung auszuführen. Der Zusammenhang von Linien und Formen, in der Weise, daß das Auge des Beschauers nicht an einem Punkte festgehalten, sondern veranlaßt wird, den Blick längs dieser Linien und Formen gleiten zu lassen, wodurch eine Bewegungsvorstellung hervorgerufen wird, ist in der bildenden Kunst der Rhythmus" (derselbe, S. 47).

Der zitierte Verfasser versteht unter Rhythmus also eine Art fließender, bewegter Linie, die das Auge an keinem Punkte festhält. Dieser entgegensetzen können wir die starre Linie, wie sie etwa bei Raffael vorkommt, der sich gerade zur Aufgabe macht, das Auge durch die Einzelbewegungen auf direktem Wege zu einem Mittelpunkt, einem Ruhepunkt hinzuführen, wozu sich das von ihm z. B. in der „Disputa" angewandte Diagonalschema besonders eignet. Im „Heliodor" hat er heftigste physische Bewegungen in dasselbe Schema gebannt, um die für die Monumentalmalerei erforderliche ruhige, tektonische Form zu erzwingen. Er läßt die Bewegungen gewissermaßen formal erstarren.

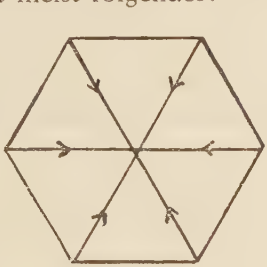
Die Bewegungen finden wir also hauptsächlich an die rhythmische oder die tektonische Linie gebunden. Bei ersterer ist die Zahl der möglichen Fälle unbegrenzt. Die starre Linie dagegen ist meist Bestandteil rationaler Kompositionsschemata, deren Zahl begrenzt ist.

Solche konstruktive Schemata finden wir meist in Florenz angewendet, weil die hier vorzüglich geübte Wandmalerei eine strenge,

monumentale Form verlangt, aber auch, weil sie der rationalen florentinischen Denkweise besonders zu entsprechen scheinen.

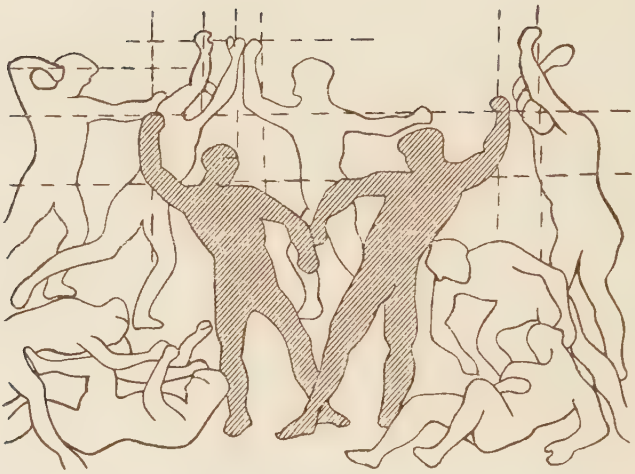
Einen Sonderfall stellt hier Michelangelo dar, dem es als Plastiker mehr auf die Wirkung der Einzelfigur ankommt, als auf die geschickte Einfügung und Unterordnung einer Figurenmenge in ein tektonisches Schema.

In Oberitalien denkt man bei weitem nicht so konstruktiv, wie südlich des Appennin. Die Einzelbewegung bleibt viel ungebundener. Das freie, rhythmische Prinzip findet häufige Anwendung. Die einseitige Diagonale, die man zuletzt entwickelt, ist auch nicht konstruktiv, da die einseitig umstürzende Linie ohne haltende Gegenlinie bleibt. Eine oberitalienische Besonderheit ist die dort zu höchster Blüte gelangende illusionistische und Kuppelmalerei, die kein räumliches Nebeneinander, sondern ein Hintereinander will. Die Figur besitzt keinen Flächen-, sondern einen Tiefenwert. In der Kuppelmalerei kommt es weniger auf die manchmal divergierenden Einzelbewegungen an, als auf den Zug der Einzelgestalt im ganzen. Das Auge wandert, flächig gedacht von den Bildrändern zur Mitte; räumlich-bildlich gedacht in die Tiefe; die Höhenbewegung ist eine illusionistische Wirkung (man sieht das Bild ja über sich!). Das Schema ist meist folgendes:



Die Deutschen bevorzugen für ihre Aufbauten keine besonderen Schemata, in die sie die Bewegungen einspannen. Die Bewegungslinie hat bei ihnen expressive Bedeutung, indem sie die Form jedesmal spontan, im einzelnen Fall aus dem Inhalt heraus produzieren und dem Gegenstand anpassen. Die emporzüngelnde Spirale in Grünewalds Isenheimer Auferstehung, oder die hängenden und umfallenden Linien in der dortigen Kreuzigung haben bei aller konstruktiven Kraft einen durch den Inhalt zu deutenden expressiven Wert.

Was von der deutschen Malerei gesagt wurde, gilt zum Teil auch für die niederländische, die daneben selbständige Züge trägt, namentlich in der intensiveren Ausbildung des Tiefenraums.



A. Pollajuolo, Zehnmännerkampf.

Die konstruktive Bewegung bei den Florentinern.

Ist die Linie in der florentinischen Wandmalerei tektonisch starr, so besteht eine Schwierigkeit darin, die an das Schema gebundene, bzw. dieses erst bildende Einzelbewegung in der Ausübung ihrer ebenso an den Inhalt gebundenen Tätigkeit nicht zu hemmen, sodaß nicht Eindrücke entstehen, als ob die Figuren Ladestöcke verschluckt hätten (wie Wölfflin in ähnlichem Zusammenhang sagt). Aber gerade den Florentinern kommt es auf die äußerst realistische Motivierung jeder einzelnen Bewegung an. Die Figuren sollen bei aller Gebundenheit bewegungsfrei erscheinen.

Das ist ein von den Florentiner Problematikern mit aller Methodik verfolgtes Ziel. Das Studium der Anatomie, die Vorbedingung einer organisch einwandfrei funktionierenden Bewegung, wird von ihnen eifrig betrieben.

Antonio Pollajuolo soll der erste gewesen sein, der Leichen sezierte (vgl. Vasari: Milanesi Bd. III pg. 295), um sich über die Funktionen des menschlichen Körpers Rechenschaft abzulegen. Er hat den Akt in jeder möglichen Stellung studiert. Für jede körperliche Bewegung setzt er die entsprechenden Muskeln ablesbar in Tätigkeit. Das geschieht z. B. in dem einzigen von ihm mit Namen versehenen Kupferstich, dem Zehnmännerkampf. Das Schema, in dem er die einzelnen Bewegungen bändigt, ist noch etwas kompliziert. Die in den Ecken vorne rechts und links sich Bekämpfenden sind in Kreisen zusammengefaßt. Die beiden Kämpfer in der Mitte bilden für sich ein auf die Spitze gestelltes Dreieck, indem sie beide die Ausfallstellung einnehmen. Die bewaffneten, hochgeschwungenen Arme befinden sich ungefähr an den periodischen Endpunkten, aber man sieht, daß es hier nicht auf die genaue Einhaltung derselben ankommt, sondern auf den linienmäßigen Wert, den sie in dem Dreieck darstellen, oder in dem Gesamtschema.

Die Bewegungen der Männer im Hintergrund sind in horizontaler und vertikaler Richtung reguliert. Die Linie verläuft von der Figur am linken Rande, die den Bogen handhabt, über den eingesenkten Kopf des nächsten bis in die Schulter und den ausgestreckten Arm des sich an diesen anschließenden Kämpfers. Die Bewegungen scheinen im ganzen etwas in's Schema gezwungen, aber

ohne die symmetrische Ordnung wäre aus dem Männerkampf ein unentwirrbares Knäuel von Menschenleibern geworden. Was das Anatomische und Funktionelle anbetrifft, sind die Bewegungen von einer bisher ungekannten Richtigkeit und physischen Ausdruckskraft.

In dem „Martyrium des hl. Sebastian" (1475), das im Gesamtaufbau eine Pyramide bildet, sind die perspektivisch hinter dem Marterpfahl aufgestellten Schützen formal in eine Ebene mit den Schützen des Vordergrundes gebracht und beteiligen sich mit letzteren zusammen am Aufbaugefüge, wobei die Linie oft gerade durch Schulter und Arme hindurchgeht.

Bei A. Pollajuolo handelt es um die physische Motivierung der Bewegung. Seine Körper entladen sich noch wie blinde Naturkräfte. Er wiederholt immer dasselbe Extrem heftigster Bewegungsäußerungen, ohne dieselben gradweise zu differenzieren. Eine physische Bewegung ist aber meist der Ausdruck einer inneren, einer psychischen Bewegung.

Das „Movens" in den Menschen selbst verlegt zu haben, ist das Verdienst Leonardo da Vincis, der ebenso bewußt und methodisch wie A. Pollajuolo die physische, sich außerdem die psychische Motivierung der Bewegung zur Aufgabe gestellt hat. Während die Kämpfenden und Ringenden des letzteren alle von derselben heftigen Leidenschaft beseelt, oder besser: besessen sind, verfügt Leonardo über eine reiche Skala der Empfindungsäußerung, von der leisesten Seelenregung, die sich in einer kaum merklichen Veränderung der Gesichtsmuskulatur kundgibt, bis zum äußersten Affekt, von der zarten Handbewegung bis zur wuchtigsten Gebärde. In Artikel 298 seines „Traktats": „Von Bewegungen, welche die eigentlichen Darleger der Gemütsbewegung dessen sind, der sie ausführt" heißt es: „Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, daß sie nichts anderes bedeuten können" (ital. Text in Anm. 3). Er stützt sich neben sorgfältigen anatomischen Studien auf die gewissenhaftesten Beobachtungen. In Art. 286, „Von den Bewegungen des Menschen im Antlitz", schreibt er: „Die Seelenzustände bewegen das Antlitz des Menschen in verschiedenerlei Weisen. Da ist einer, der lacht, ein anderer weint, einige freuen sich, andere sind bekümmert; die zeigen Zorn, jene Mitgefühl, der bewundert, der andere steht entsetzt, die sehen dumm und albern drein, jene gedankenvoll und vorschaulich. Und durch alle diese Seelenzustände

müssen die Hände und so die ganze Person in Übereinstimmung mit dem Gesicht gesetzt werden" (ital. Text in Anm. 4).

Der letzte Artikel liest sich wie ein Kommentar zum Mailänder „Abendmahl" (1498), dem hervorragendsten Ergebnis seiner Studien. Das angewandte Schema ist eine horizontale Welle. Das Auf und Ab derselben wird gebildet von aufgerichteten und sich bückenden Figuren, bzw. deren inhaltlich motivierten Bewegungen, die den Blick führen. Die reliefartig angeordnete Apostelreihe ist durch vier Intervalle in ebensoviele Gruppen eingeteilt. Leonardo weiß das Entstehen derselben inhaltlich so zu rechtfertigen, daß die Stellung keiner Figur gezwungen oder vom Schema abhängig erscheint. Am Tischende rechts weist Matthäus heftig auf den Meister in der Mitte. Haupt und Blick wendet er aber nach der entgegengesetzten Richtung, dem an der Ecke ruhig sitzen gebliebenen Apostel Simon zu, wodurch die abgrenzende Lücke gegen die innere Gruppe entsteht. Seine Armbewegung stellt die formale Verbindung mit dieser her. Zur Rechten Christi entsteht die Gliederung durch die Figur des Petrus, der sich über den erschreckten Judas hinüberbeugt und auf Johannes einredet, der ihm, sich ihm zuwendend, williges Gehör leiht. Dieses realistische Motiv stellt die gliedernde Lücke zwischen Christus und Johannes einerseits, und zwischen den beiden Apostelgruppen andererseits her.

So ist das Schema auf eine scheinbar ganz natürliche Weise zustandegekommen. Die Gebärde einer jeden Figur ist an sich verständlich, weil sie mit dem Ausdruck des Gesichts, ja dem Charakter derselben übereinstimmt. Man möchte glauben, Leonardo habe die einzelnen Temperamente und die verschiedene Art ihres Reagierens darstellen wollen, und sicher entspricht seine Auffassung einer typischen Vorstellung von den einzelnen Aposteln.

Äußerst konstruktiv, weil als Pyramide angelegt, ist die Madonna in der Felsgrotte (1494). Leonardo bedient sich zum Aufbau des Schemas der organischen Beweglichkeit der Figuren, wenn er auch keine stärkeren Bewegungen auslöst, worauf es ja in unserer Untersuchung nicht grundsätzlich ankommt. Die Gruppe wird durch geschickte, aber ungezwungene Stellung und Haltung der Figuren konstruktiv zusammengefügt. Der äußeren Zusammenfassung entspricht ein inhaltliches Zusammenwirken (Motivierung!). Das Haupt der Maria bildet die Spitze des Dreiecks und den Angelpunkt der Bewegung. Durch das Abwärtsneigen ihres Hauptes zu dem Johannesknaben hin nimmt sie die Bewegung, die von diesem über

den ihn umfangen haltenden Arm in die Höhe steigt, auf und leitet sie vermittels der linearen Übereinstimmung ihres nach rechts gesenkten Kopfes mit dem segnenden linken Arm, sowie mit Hilfe der Blickrichtung zu dem Jesusknaben hinab. Das Haupt der Mutter übt gleichzeitig zwei verschiedene Funktionen aus; eine inhaltliche, durch die Wendung zu dem Johannes, eine formale, durch die lineare Richtung auf das Jesuskind hin.

Für das Diagonalschema hat Leonardo kein Beispiel geliefert. Die Entwicklung und Ausbildung desselben führt über Botticelli und Ghirlandajo zu Raffael.

Das Werk des Botticelli enthält noch viele Schemata nebeneinander. Er hat das Wellenschema z. B. schon vor Leonardo angewandt, freilich ohne die vollkommene physische und psychische Motivierungskunst jenes Meisters.

Horizontale Wellen enthalten der „Frühling" (1481) und die „Verleumdung des Appelles". In dem ersten Bild steht die etwas erhöhte Venus in der Mittelachse, ebenso isoliert, wie Christus im „Abendmahl". Die inhaltlichen Beziehungen sind unverständlich, wenn man das Programm nicht kennt. Venus macht eine leise Handbewegung nach rechts, die zu der Gruppe der drei Grazien überleitet. Diese bilden einen geschlossenen Kreis. Der an der linken Bildecke aufgestellte Merkur erhält ebenfalls eine isolierte Position und kehrt der übrigen Gesellschaft den Rücken zu. Mit seiner Armbewegung soll er die Wolken verscheuchen. Die blumenstreuende Primavera hat ebenso eine eigene Beschäftigung. Dann beginnen ganz rechts Flora und Zephyr ein Spiel für sich. Das Bild beherbergt so eine Fülle von Einzelheiten. Eine einheitliche Handlung, auf die sich die Bewegungen beziehen könnten, ist nicht vorhanden.

Trotzdem stellt das Bild eine formale Einheit dar. Eine große Linie ist vorhanden, und es ist ersichtlich, daß sie vom Künstler gewollt ist. Man kann sie ablesen von dem emporgestreckten Arm des Merkur aus und absteigend weiterverfolgen durch dessen Schulter. Sie gleitet dann hinüber zur Schulter der nächsten Grazie und steigt wieder auf bis an deren hochgehaltene Hand. Hier endet das erste Intervall. Die Venus in der Mitte nimmt die wiederabfallende und wieder ansteigende Linie auf. Dieselbe Aufgabe erfüllt sie nach deren anderen Seite hin, die etwas unklarer gegliedert ist.

Man könnte die Linie mit einer Girlande vergleichen, die an dem hochgestreckten Arm des Merkur, an den erhobenen Händen der Grazien und am Haupt der Venus wie aufgehängt erschiene.

Das zweite Bild, die „Verleumdung des Appelles" enthält eine stürmisch nach rechts abrollende Bewegung. Neuartig ist die Verlagerung des Schwerpunktes in dieselbe Richtung. Der heftigeren Gesamtbewegung entspricht eine stärkere inhaltliche Bindung. Die „Wahrheit" am linken Bildrand hebt ihren rechten Arm in die Höhe und erinnert mit dieser Bewegung sehr an den Merkur im „Frühling". Die formale Übereinstimmung dieser Geste dort und hier zeigt die Unveränderlichkeit der Form gegenüber dem veränderlichen Inhalt.

Von der hocherhobenen Rechten der „Wahrheit" gleitet die Linie geschmeidig herab über deren glatte Schulter zu der nächsten Figur, der in sich zusammengesunkenen „Reue", deren Umriß noch ruhig gehalten ist. Dann entsteht eine Lücke, ehe die Bewegung mit größerer Heftigkeit über den Rücken der nächsten weiblichen Gestalt wieder anschwillt. Diese gehört schon zu der zentralen Gruppe, die den Appelles herbeizerrt. Der „Neid", ein zerlumpter Mann, überbrückt mit starr ausgestrecktem Arm die Lücke zu dem ungerechten Richter hin, der seinerseits durch eine Gebärde diese Linie aufnimmt.

Im einzelnen sind die Bewegungen, wenn man von der ebenmäßigen Form der „Wahrheit" absieht, überaus hastig. Das Ganze macht weniger einen gegliederten, als einen zerrissenen, zerzausten Eindruck. Die Bewegung schwillt nicht gleichmäßig an und ab, sondern springt in unregelmäßigen Sätzen von einer Gruppe zur anderen über, bis die Welle gegen den Richter anbrandet und in den ihn umwindenden Frauengestalten („Unwissenheit" und „Argwohn") über seinem Kopf zusammenschlägt. Im einzelnen tragen auch die flackernden Gewandsäume zu dem unruhigen Eindruck bei. Sicher sind die Dissonanzen vom Künstler gewollt, oder lassen sich aus der erregten Seelenstimmung des alternden Meisters erklären. Aber es geht nicht ohne Gewaltsamkeiten ab. Wie erzwungen wirkt z. B. die Geste des „Neides"!

Sonst hat jede Einzelbewegung, jede Kopf- und Körperhaltung formalen Wert. Der ein wenig in den Nacken gelegte Kopf des „Neides" z. B. ist von der absteigenden Linie bedingt, die von der erhöhten, schrägen Kopfhaltung der „List" angegeben wird.

Entwicklungsgeschichtlich wichtiger, als das Wellenschema, ist die Vorbildung des Diagonalschemas bei Botticelli. Er verwendet es weniger zur Bewegungsregulierung, als zur bloßen Massengruppierung. In dem „Reinigungsopfer der Aussätzigen" (1482. Sixtina)

sehen wir zwei Menschensäulen von rechts und links in die Tiefe führen, zu dem geometrischen Mittelpunkt, dem Eingang des Tempels. Geometrischer und inhaltlicher Mittelpunkt liegen aber nicht zusammen. Es gibt sogar zwei inhaltliche Beziehungspunkte; beide liegen in der Mittelachse. Der Hohepriester im Vordergrund zieht die Aufmerksamkeit eines Teiles der Figurenmenge auf sich, während der Weihaltar im Mittelgrund von einer anderen Menge umlagert ist. Das Bild enthält verschiedene Einzelhandlungen, die den Zusammenhang des Ganzen verhindern.

Eine seltsame Durchdringung verschiedener Schemata zeigt die „Anbetung der Könige" der Familie Medici (1487), die trotzdem in der Handlung einheitlich ist und sehr interessante Bewegungen enthält. Die Figurenchöre rechts und links führen diagonal in die Tiefe. Die ansteigende Linie ist aber beiderseits in der gleichen Höhe abgebrochen und nach unten abgebogen, sodaß zwischen den Flügeln eine Mulde entsteht, die von der knienden Rückenfigur des Piero Medici ausgefüllt wird, indem dieser beide Seiten horizontal verbindet. Man könnte auch eine Horizontalwelle annehmen!

Auf der rechten Seite löst sich eine bedeutungsvolle Bewegung ab von der ganz außen stehenden, aus dem Bild herausschauenden Figur über die sich zum Knien anschickende bis zu Piero, der schon kniet. Hier hat der Künstler eine kontinuierliche Bewegung in drei Phasen zerlegt. Die Rückenlinie des die mittlere Phase darstellenden, also sich tatsächlich bewegenden Mannes, führt direkt zu der hl. Maria hinauf, die über der Mulde thront. Diese Linie könnte die Seite eines Dreiecks bilden ,die auch an der sich in der Form nach unten verbreiternden Maria angegeben ist. Die andere Seite dieses Dreiecks könnte man in dem von der linken Gruppe sich loslösenden Cosimo erblicken. Ebenso neigt sich aus der Masse des linken Chores eine Figur nach vorne heraus, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Bewegung des Cosimo. Die das Dreieck bildenden Figuren sind die sich physisch bewegenden. So hätten wir in demselben Bilde das Pyramidalschema mit der Horizontalwelle vereinigt, und in den Figurenchören einen Anklang an die Diagonalkonstruktion.

Am meisten im Hinblick auf Raffael muß die „Bestrafung der Rotte Korah" (1482. Sixtina) betrachtet werden, da sie eine Aufgabe stellt, die dieser erst in vollkommener Weise gelöst hat. Eine

geometrische Mitte ist in dem Konstaninsbogen vorhanden. Auch der Brunnen befindet sich in der Mittellinie. Um diesen herum ist die Hauptgruppe vereinigt, über welche Moses Verderben herabfleht. Sie stürzt unter den heftigsten Gebärden auseinander. Links läßt Moses einen Teil der Rotte in die Erde versinken. Rechts tritt er wieder auf, um die Volksmenge zur Steinigung eines Frevlers anzuführen.

Es sind drei verschiedene, zeitlich auseinander liegende Handlungen dargestellt: ähnlich wie in Raffaels „Heliodor", wo auch verschiedene Handlungen, die Entrüstung des Volks über das Verbrechen, die Bitte des Priesters um Bestrafung der Übeltäter und die tatsächlich ausgeführte Bestrafung gleichzeitig gegeben sind. Wie kunstvoll weiß Raffael die drei verschiedenen Szenen formal zu vereinigen, indem er bei ebenfalls stärkster dramatischer Belebung die Einzelaktionen geometrisch auf einen gemeinsamen Mittelpunkt bezieht. Wie wirkungslos verpuffen dagegen die heftigen Gestikulationen der mittleren Rotte in Botticellis Bild! Wie wenig geglückt ist die formale Verbindung der drei Gruppen! Zur Not ließe sich eine Horizontalwelle mit zwei Intervallen feststellen.

Immerhin kommt es bei Botticelli zur Entfaltung wirklicher Bewegungen, während andere Meister, wie Ghirlandajo, im Aufbau konstruktiver sind, aber ihre Schemata nicht mit diesem aktiven Leben zu erfüllen vermögen.

Bei Ghirlandajo handelt es sich um die formale Bewältigung fast bewegungsloser Figurenmassen. Er steht Raffael näher, als Botticelli, weil er in der Ausbildung des Diagonalschemas als sein direkter Vorgänger anzusehen ist. Er nimmt schon die linienmäßige Einbeziehung der Architektur, wie im „Heliodor", voraus.

In der „Bestattung der hl. Fina" (1475. Collegiata S. Gimignano) bildet die isolierte Figur hinter der Totenbahre die Mitte. Eine horizontale Teilungslinie verläuft über der Kopfreihe der stehenden Figurenmenge. Die Diagonale wird dadurch erreicht, daß die einzelnen Gestalten sich im Größenverhältnis nach hinten verjüngen. Die nach oben in einem Halbkreis abgeschlossene Hintergrundarchitektur bildet die Gegenlinien zu den Figurendiagonalen. Die halbkreisförmige Steinbank, die so entsteht, könnte auch verglichen werden mit der Wolkenbank der „Disputa."

Die „Franziskuslegende" (Florenz. Sta. Trinità. bis 1485) ist im Aufbau komplizierter, da trotz der zentralen Anlage der inhalt-

liche Schwerpunkt nach rechts verlegt ist, wie im „Heliodor" des Raffael, wo alle Bewegungen sich inhaltlich auf die verfolgten Tempelräuber rechts beziehen. Einen Überrest der Figurenchöre stellen die in den Ecken postierten Männergruppen dar, die eine Tiefenlinie angeben, welche in der Bogenstellung des Hinterhofes enden würde, wenn sie sichtbar fortgeführt wäre. Die horizontale Halbierung der Fläche wird von der Kopfreihe der auf den Querbänken aneinandergereihten Personen bewirkt. Die aus der Tiefe emporsteigende Begrüßungsdeputation führt eine unregelmäßige Linie zu dem Papst herauf, der dem hl. Franziskus die Ordensregel überreicht. Die überreichende Geste des Papstes, sowie die empfangende des hl. Franz, sind die einzigen physischen Bewegungen im ganzen Bild. Die übrige Gesellschaft verharrt in Bewegungslosigkeit. Die Leute sitzen und stehen da alle wie gebannt. Man glaubt auf irgend ein Ereignis warten zu müssen, das ihnen Leben verleiht. Der Mann, der die Figur innerhalb solcher Thematik aus ihrer Erstarrung befreite, war Raffael.

Während die leblosen Gestalten des Ghirlandajo in passiver Aufstellung verharren und äußerlich an das Schema gebunden sind, ergibt sich bei dem Vereiniger aller vorhergegangenen Bestrebungen, bei Raffael, das Schema aus den Aktionen der Figuren selbst, die nicht mehr zu bloßen Statistenmengen zusammengefaßt sind. Jede einzelne Figur ist individualisiert in ihrer Bewegung, trotz gleichzeitiger Gebundenheit an die geometrische Linie. Das Schema ist nicht primär vorhanden, wie bei Ghirlandajo, sondern ergibt sich scheinbar erst sekundär aus den in jedem einzelnen Fall inhaltlich motivierten Körperstellungen und Gebärden. Die vollkommene Vereinigung von Inhalt und Form, von Bewegung und Linie, ist das Bezeichnende bei ihm. Darin erweist er sich als Fortsetzer der Bestrebungen Leonardos.

In der unteren Region seiner „Disputa" (bis 1511) führen alle Bewegungen auf den geometrischen Mittelpunkt, die Monstranz auf dem Altar, hin. Einige Figuren führen sogar Bewegungen aus, deren inhaltliche und formale Richtung verschieden sind. Die äußerste Figur am rechten Rand lehnt sich z. B. über die gemalte Brüstung oberhalb der Türe, um den Blick auf den Altar freizuhaben. Durch die so motivierte räumliche Bewegung nach vorn, aus dem Bilde heraus, entsteht diese schräge Schulterlinie mit dem gestreckten Arm, der das Anfangsstück der nach hinten führenden Diagonale darstellt.

Am linken Bildrand macht die Figur, die sich unmittelbar hinter den beiden abgekehrt über das Geländer gebeugten, in dem Buch lesenden Männern befindet, eine Armbewegung, die räumlich — das sieht man an dem Verhältnis der Finger zur Hand — nach vorne geht. Linear wirkt sie aber nach hinten, in der Richtung der Diagonale. Dieselbe Gestalt schaut gleichzeitig den beiden mit dem Buch Beschäftigten über die Schultern: eine geschickte, realistische Motivierung.

Die inhaltlichen Motivierungen entstehen an anderen Stellen dadurch, daß die Beteiligten sich gegenseitig auf das Wunder aufmerksam machen. Jede einzelne reagiert anders auf die Wundererscheinung. Die Mienen drücken Neugier, Staunen, Andacht, Verzückung und Ehrfurcht aus, jedes von der passenden Einzelbewegung begleitet.

Nach denselben Grundsätzen aufgebaut ist die „Vertreibung des Heliodor" (1514). Die Massenverteilung ist dieselbe. Zwei Menschensäulen verjüngen sich zum geometrischen Mittelpunkt hin, der von dem im Hintergrund am Altar knienden Priester gebildet wird. Dieser selbst spielt im Vorgang eine Nebenrolle, obgleich er kompositorisch den Angelpunkt der ganzen Darstellung ausmacht, und sich alle Bewegungen formal auf ihn beziehen. Der inhaltliche, dramatische Akzent ruht auf der Gruppe der Verfolger und Verfolgten rechts. Die Bewegungen der Zeugen des Vorgangs links beziehen sich inhaltlich auf den Kampf, der sich räumlich ihnen gegenüber abspielt. Die auf die Knie gesunkene weibliche Rückenfigur im Vordergrunde wendet ihren Blick dorthin und biegt ihren Körper abwehrend zurück, wodurch wieder eine schräge Schulterlinie entsteht, die in der Richtung zum Priester hin führt. Die sich umschlungen haltenden drei weiblichen Gestalten über ihr weisen auch mit den Armen nach rechts, wohin ihre ganze Aufmerksamkeit gerichtet ist. Gleichzeitig befinden sich die Gebärden formal in der nach hinten laufenden Linie, so daß man einen Augenblick im unklaren darüber sein könnte, ob sie nach rechts oder nach hinten zeigen. Diese Bewegungen sind also nicht allein durch das Eingreifen in die Handlung bedingt, sondern auch durch die Erfordernisse des rationalen Aufbaus.

Von den Figuren der rechten Seite erfüllt der innere, unberittene der verfolgenden Engel am meisten eine formale Aufgabe. Die weit ausgebreiteten, eine Schlagbewegung ausführenden Arme bilden mit der Schulter eine ladestockgerade, aber nicht unnatürlich

wirkende Linie, die direkt auf den Priester im Hintergrunde führt. Nach vorne wird sie fortgesetzt von den Vorderhufen des Pferdes und endet in dem nach unten gestemmten Arm des niedergestürzten Heliodor. Die Bewegungen der übrigen Tempelräuber am rechten Bildrand begleiten die Rundung des Bogens: denn „im tektonischen Stil nimmt die Füllung Bezug auf den gegebenen Raum." „Ob das Feld rechtwinklig sei oder rund, man findet im klassischen Zeitalter den Grundsatz befolgt, die gegebenen Bedingungen zum Gesetz des eigenen Willens zu machen, d. h. das Ganze so erscheinen zu lassen, als ob die Füllung gerade für diesen Rahmen da wäre und umgekehrt. Mit gleichlaufenden Linien bereitet man auf den Abschluß vor und befestigt die Figuren am Rand." (Wölfflin in „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" III. Aufl. S. 263 in Bezug auf einen anderen Fall.) Das heißt also, daß die Figuren — sie sind bei der „Füllung" mitgemeint — Linienträger sind und eine außer ihnen selbst liegende Aufgabe erfüllen.

Raffael hat sich im „Heliodor" auch der Lichtführung bedient, um die formal wichtigen Bewegungen hervorzuheben, indem er sie hell beleuchtet. Über die Verfolger und Verfolgten huscht ein Schein wie das Leuchten eines Blitzes. Auf magische Weise wird unser Blick angezogen. Die Bewegungen scheinen zuckend-schnell zu geschehen und wir glauben, daß die Rächer momentan auf höheren Willen erschienen sind. Eine solche Intensivierung des Vorgangs wäre mit den Mitteln des Quattrocento, seiner diffusen „Beleuchtung", unmöglich gewesen: denn hier wird alles gleichmäßig beleuchtet, bzw. die Bewegungen werden nicht besonders hervorgehoben. Daher z. T. auch der zuständliche Charakter der Quattrocentomalerei. Raffael dagegen betont das aktive Element. Er potenziert die Bewegung gleichsam und stellt die subjektive Wirkung in Rechnung, während wir einem Bilde des Quattrocento meist als objektive Betrachter gegenüberstehen.

Wie wir schon hervorhoben, hat der Künstler zeitlich auseinander liegende Handlungen zusammengefügt. Er hat das zeitliche Nacheinander in ein räumliches Nebeneinander verwandelt. Der Diebstahl und seine Entdeckung, die Bitte des Priesters um Bestrafung und diese selbst spielen sich gleichzeitig ab.

In den bisher besprochenen Diagonalkompositionen bezeichnen erst die Bildränder die äußere Begrenzung des Bildes. Die Diagonalen lassen sich unendlich verlängern, wenn man sich den Flächenraum entsprechend vergrößert denkt. Stellt man aber eine

Pyramide oder einen anderen geometrischen Körper in den Raum, so kann man sich letzteren erweitert denken so viel man will, ersterer bleibt als beschlossener, umgrenzter Bau bestehen.

Im „Urteil Salamos" (Decke der Segnatura, bis 1511) versuchte Raffael, obgleich er das Diagonalschema beibehält, eine ähnliche Begrenzung des Bildes durch sich selbst, was besonders in entsprechend kleinen Bildfeldern gelingt. (Teilweise geschah es schon im „Heliodor"). Das Bild ist im einzelnen sehr bewegt. Der König thront rechts hoch. Von seiner befehlenden Geste geht die eine Diagonale über in den die Ausführung des Urteils hindernden Arm der wahren Mutter bis in die Schwerthand des Henkers und das am Boden liegende tote Knäblein. Die andere Diagonale beginnt mit dem hochgestreckten, das Knäblein haltenden Arm des Henkers und geht über in dessen schräge Schulter sowie den Oberkörper der wahren Mutter, um in der Schulterlinie der falschen zu enden.

Die formale, vom Schnitt des Randes unabhängige Bildgrenze wird hergestellt, links durch das fast senkrecht aus dem Boden wachsende, in die Ecke gestemmte Bein des Henkers sowie das von ihm hochgehaltene, gerade herabhängende Knäblein, rechts durch die Rückenlinie von König und falscher Mutter. Das Liniengefüge besteht fast nur aus Armbewegungen und den dadurch entstehenden Verschiebungen der Körperlage.

Im „Triumph der Galathea" (Farnesina. 1514) hat er die stürmisch daherfahrende Galathea mit den ausgelassenen Tritonen und Nereiden in ein geschlossenes Sechseck gezwungen, das von den einzelnen Armbewegungen und den dadurch bedingten Körperhaltungen gebildet wird. Das Zusammenwirken der Figuren geschieht ohne inhaltliche Bindungen. Desto notwendiger war ihre äußere Verbindung durch die formale Regulierung der räumlich nach den verschiedensten Seiten strebenden Bewegungen.

Das Zentralschema sprengt Raffael zuletzt in der „Verklärung Christi" auf eine in die Zukunft deutende Weise. Die Komposition enthält in herkömmlicher Art eine obere und eine untere Sphäre*). In der unteren, hier größeren, finden wir auch die Fi-

*) Am 6. April 1520 starb Raffael. den unteren Teil des Bildes unfertig zurücklassend. Die Fertigstellung erfolgte. nach sorgfältigen Einzelstudien Pennis. durch Giulio Romano. Raffael muß aber die ganze Komposition in ihren Grundzügen vorbereitet haben.

gurenchöre wieder, die sich aber nicht mehr auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hinbewegen, sondern parallel nach derselben Seite streben. Das Primäre bei dieser Anordnung war nicht die Absicht, in eine undifferenzierte Masse eine Gasse zu bahnen (die sonst übliche Deutung), gegeben waren vielmehr die beiden Menschensäulen, zwischen welchen sekundär die einseitige Diagonale entstand, dadurch, daß sie jetzt nebeneinanderlaufen, statt sich in einem Punkt zu schneiden.

Wie das Schema dadurch viel komplizierter ist, so sind die Bewegungen der Figuren weniger eindeutig als sonst. Sie beziehen sich auf zwei Stellen: einmal auf den tobsüchtigen Knaben rechts unten, dann auf den verklärten Christus oben. Von der rechten, unteren Gruppe befindet sich die weibliche Rückenfigur, analog einer äußerlich ähnlichen Frauengestalt im „Heliodor", in Kommunikation mit der Gruppe gegenüber. Mit der rechten Hand zeigt sie dabei auf den Knaben. Dieser weist auf den emporfahrenden Christus hinauf, wobei seine Arme mit der Schulter wieder eine ladestockgerade Linie bilden (wie bei dem einen Engel im „Heliodor"). Die Schulter scheint diesmal etwas verrenkt. Der Knabe zeigt, das ersieht man aus der inhaltlichen Beziehung, auf Christus hin. Formal sind seine Arme jedoch in der Richtung der Diagonale nach hinten umgebogen. Erst der im Hintergrunde rechts unvermutet auftauchende Arm mit der flachen, hell beleuchteten Handfläche, zeigt eindeutig auf Christus hin.

Die Gestalten, die oben die Gloriole umgeben, begrenzen diese in der Form, indem sie sich derselben in der Körperhaltung anpassen.

Das Emporschweben Christi ist durch die von einem Windzug erfaßten Gewandstücke, sowie durch die Auflösung der Materie im Licht indirekt angedeutet. Der Deutsche Grünewald ließ seinen auferstehenden Christus, den er ungefähr zur selben Zeit malte, ebenfalls in einem Lichtkreis entschwinden. Dazu bezog er den Emporschwebenden in eine Bewegungslinie ein, in eine aufsteigende Spirale, was den Bewegungseindruck noch verstärkte.

Die Art Raffaels ist eine national-italienische. Mit glücklicher Hand weist er den Figuren unauffällige, ungezwungene Plätze und Stellungen an, ohne daß sein systematisch-ordnender Verstand unangenehm in Erscheinung tritt. Formale Notwendigkeit erscheint bei ihm als organische Freiheit.

Nichtregulierte Bewegung bei Signorelli und Michelangelo.

Raffael ist ein gesetzmäßiges Glied, vielleicht das Endglied in der Kette einer bestimmten Entwicklung. Im Gegensatz zu ihm bildet Michelangelo eine Ausnahme. Als seinen Vorgänger — was den Maler anbetrifft — könnte man höchstens Signorelli bezeichnen, der ihm in mehrfacher Hinsicht ähnelt.

Signorelli selbst ließe sich noch zu den Bewegungsproblematikern von der Art des Antonio Pollajuolo rechnen, da seine Bestrebungen auf die Aktivierung des menschlichen Körpers gerichtet sind. Er übertrifft aber den Antonio bei weitem in der Größe seiner Konzeptionen, die ihn in die Nähe Michelangelos bringen, — nicht nur was seine hohe Thematik (die „letzten Dinge" in Orvieto) anbelangt, auch andere Eigenheiten hat er mit dem Plastiker gemein.

Im Kompositorischen ist er genau das Gegenteil eines Ghirlandajo. Baute dieser Bildgerüste auf, um sie mit fast unbeweglichen Figuren auszustatten, so ist bei Signorelli das umgekehrte der Fall. Seine Figuren äußern sich in heftigsten Bewegungen, die aber nicht ausgenutzt sind im Sinne eines Gesamtrhythmus oder eines tektonischen Schemas. Soweit Bewegungen bei ihm formalen Wert haben, ist das die Folge äußerer Umstände, indem die Gestalt des Bildrandes formenden Einfluß auf die Figuren ausübt.

Bei aller inneren Größe bestehen die Wandgemälde im Dom zu Orvieto (1499—1505) eigentlich nur aus einer mehr oder weniger geordneten Anhäufung von Menschenleibern. Es sind zum großen Teil Zusammenstellungen von Aktstudien. Das Gemenge der Figuren ist oft unentwirrbar, wie z. B. in den „Verdammten" oder den „Auferstehenden". Nirgends läßt sich hier ein Ansatzpunkt für das Auge finden, nirgends ein Weg erkennen, auf dem dasselbe die Wanderung über die Fläche antreten könnte. Man muß in passiver Weise eine ganze Wand auf sich einwirken lassen oder einen beliebigen Punkt fixieren, wenn einen die Ausführung irgend eines Aktes interessiert.

Im einzelnen ist eine ungeheure Aktivität entfaltet. Die Gebärden sind intensiv, die Einwirkung der Körper aufeinander äußerst stark. Signorelli verschwendet sich in der übersprudelnden Freude über die errungene Freiheit und Sicherheit in der Darstellung des Nackten. Seine Kraft ist allerdings unversiegbar, aber die Kräfte und Gegenkräfte heben sich gegeneinander auf, weil keine Leitung der Energien, keine linienmäßige Verwertung stattfindet.

Ansätze dazu sind vorhanden, z. B. im „Chor der Seligen", wo die baulichen Verhältnisse des Raums eine bestimmte Anordnung und Führung der Figuren vorschreiben. Auf ähnliche Weise passen sich in der „Auferstehung der Seligen" die Engel dem Rund des Arkadenbogens an, in der räumlichen Verteilung, wie in Haltung und Kopfbewegung.

Ein anderer Fall, wo die Rundung des Rahmens eine formale Angleichung von Haltung und Bewegung veranlaßt, ist das Tondobild der hl. Familie (um 1495). Die hl. Maria wie der hl. Josef neigen sich von beiden Seiten so nach innen, daß ihre äußere Körperlinie genau den Kreis begleitet. Die tief gesenkten Köpfe und stark gebeugten Rücken wirken aber in keiner Weise gezwungen, so natürlich sind sie motiviert. Es hat kaum den Anschein, daß sich die Figuren erst sekundär dem Rahmen anpassen!

Also da, wo die äußeren Umstände ihn zwingen und die Freiheit der Bewegung einschränken, gibt er letzterer formale Bedeutung. Er tut nicht den Schritt, selbständig Aufbaugerüste anzulegen.

Wenn es auch bei Michelangelo, z. B. in seinem vielfigurigen „Jüngsten Gericht" nicht zu einem restlosen Zusammenklang der Einzelfiguren kommt — wenigstens nicht im Sinne unserer einseitigen Problematik — so deswegen, weil er als Plastiker die einzelne Gestalt als in sich beschlossenes Ganzes mit eigenen rhythmischen Gesetzen betrachtet.

Am großzügigsten im Gesamtrhythmus ist noch ein von Donatello beeinflußtes Jugendwerk, der Zentaurenkampf (1493), der als Reliefarbeit ja eine flächenhafte Komposition erforderte. Die Einzelkörper greifen in wohlüberlegter Weise ineinander über. Die Bewegung läuft, unaufgehalten, in deutlich erkennbarer fließender Linie durch die ineinandergleitenden Leiber hindurch. Man mag mit dem Auge an beliebiger Stelle ansetzen, sofort fühlt man sich in einen Strudel hineingezogen, der sich um den in der Mitte frontal aufgerichteten Jüngling herumbewegt.

Das Rundbild der hl. Familie jedoch verrät den Plastiker. In der Einfügung der Figuren verfährt Michelangelo nicht wie Signorelli. Er hält sich bei dem Aufbau nicht an den umschließenden Rahmen, der hier ebensogut quadratisch sein könnte. Maria ist dargestellt, wie sie mit starker Wendung des Oberkörpers und Kopfes das Jesuskind über ihre Schulter dem hl. Josef nach hinten hinüberreicht. Im Sinne der Zwei-Phasentheorie ist es eine vorzüglich ausgeführte Bewegung. Gegeben ist die Endphase der Körperdre-

hung. Letztere läßt sich bis zu ihrem Beginn zurückverfolgen, da die weit nach rechts vorne liegenden Beine der Sitzenden den Ausgangspunkt andeuten. Der zurückgelegte Weg, der sich so verfolgen läßt, durchmißt einen relativ weiten Raum. Die Körperwendung ist eine überaus kühne, wie sie nur ein Michelangelo organisch motivieren konnte.

Aber die Gruppe hat nicht die dem Rundbild gemäße Form. Die Bewegung der Maria hat keinen Flächen-, keinen Linienwert. Bei Signorelli gehen die Bewegungen von außen nach innen, bleiben also in der Ebene. Bei Michelangelo geht die Geste der Maria räumlich nach hinten. Der eine Arm ragt plastisch nach vorne: zwischen ihm und dem Körper liegt eine Luftschicht. Die Gruppe bildet wohl eine Einheit, aber eine plastische, keine malerische. Man meint, man müsse um sie herumgehen können.

Die ersten Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke (1508 bis 1512) sind ebenfalls rein plastisch gedacht. Sie bewegen sich senkrecht zur Fläche. Bei der Delphica ragt auch noch, wie bei der Tondomadonna, jener luftverdrängende Arm aus der Bildebene heraus, der hier fast illusionistisch-räumlich wirkt. Joel und Esaias sind ebenso aufgefaßt. Von da ab jedoch, wo Michelangelo der Räumlichkeit durch Vergrößerung des Mittelfeldes mehr Rechnung trägt (seit Ende 1510), verlieren die Propheten und Sibyllen ihren rein plastischen Charakter. Schon Ezechiel spreizt seine Beine weit auseinander, wie sich überhaupt die Proportionen in die Breite, die Fläche entwickeln. Die Cumäa ist ganz flach, von der Seite gesehen; ihr ausgestreckter Arm wirkt wie eine geometrische Linie. Daniel richtet den Arm, der das Buch auf seinen Knien festhält (und sich eigentlich nach vorn bewegen soll), formal ganz nach der Seite. Mit ähnlicher Wirkung legt (am Anfang der Längsachse) Jonas seinen Körper seitlich zurück, streckt sich also in der Fläche aus. Bei der Libica bilden die Oberarme mit der Schulter eine ladestockgerade Linie. Ein reiches Spiel entfalten die Gewandmassen, welche die seitwärts gestellten Glieder bekleiden. Das ist malerische, durch Bewegtheit rhythmisierte Fläche! Dasselbe läßt sich von Jeremias sagen. Wie breit in die Ebene hingelagert sitzt er da, obwohl er frontal gegeben ist!

Der spätere „Moses" (1515—16) hat als Plastik noch viel von diesem Malerisch-Breiten. Seine Arme sind eng an den Körper gelegt, ein Bein ist zurückgenommen, das andere breit mit Stoff beladen, so daß kein Glied in den Raum vorstößt.

Flächenrhythmisch bewegt, in den mannigfaltigsten Motiven, sind auch die Sklaven der sixtinischen Decke, die nur selten eine sich aus der Fläche nach vorne entfernende Bewegung ausführen.

An der Einzelfigur, dem hauptsächlichen Objekt des Plastikers, wird Michelangelo also zum Maler. In der großen Figurenkomposition, dem Feld des Malers, bleibt er weitgehend Plastiker. In der Sündflut (1508—10) z. B. gibt er kein geschlossenes, unteilbares „Bild". Auch das „Jüngste Gericht" ist kein solches im herkömmlichen Sinne.

In der „Sündflut" bewegt sich zwar die Masse der Fliehenden im Vordergrunde in einer ansteigenden Linie nach links hinauf, aber die Fläche scheint von dieser einseitigen Schrägen nicht gegliedert, sondern durchschnitten, so daß sie in zwei Teile auseinanderfällt.

Der aufsteigende Menschenzug an sich ist als bewegte Masse behandelt. In dem links oben den Baum besteigenden Flüchtling hat die Linie, die über die gebeugten Rücken der Aufwärtssteigenden läuft, (d. h. die Körper sind jedesmal so gebogen, daß sie insgesamt die Linie ergeben) ihren Höhepunkt erreicht und wird von der Bewegung dieser Figur abwärts auslaufend abgelenkt. Vielleicht verdankt der Baum seine Existenz nur einer formalen Überlegung. Der Mann, der an ihm hinaufsteigt, könnte sonst nicht die Höhe erreichen, die zur Weiterführung und Beendigung der Linie nötig ist.

Die Flüchtlingsgruppe im Mittelgrunde rechts jedoch steht in keinem formalen Zusammenhang mit der vorigen. Der Kampf um den Kahn in der Mitte ist ebenfalls eine Begebenheit für sich. Auch die Arche schwimmt formal vereinsamt im Raum. Alle diese Teile vermögen selbständig zu bestehen, ja, sie gewinnen dann an Wirksamkeit! Am wirksamsten sind sogar die Einzelfiguren oder die vereinigten Figurenpaare, wenn man sie für sich allein betrachtet. Wie ausdrucksvoll erscheint z. B. der Greis, der im Mittelgrunde rechts seinen erschöpften oder toten Sohn daherschleppt! Dieses Paar bildet sogar rhythmisch eine Einheit. Ebenso im Vordergrunde links die heroinenhafte Mutter mit den beiden Kindern. Dann vor ihr der Mann, der seine Frau auf dem Rücken heranträgt. Die Frau sendet einen jammervollen Blick rückwärts. Dieses Figurenpaar allein enthält den ganzen Inhalt, die ganze Tragik des Geschehens in konzentrierter Form. Es muß losgelöst vom Ganzen

betrachtet werden. So ist bei Michelangelo der Teil oft mehr, als das Ganze.

Im „Jüngsten Gericht" ist die Gestalt Christi von solcher Geschlossenheit im Umriß, solcher Wucht der körperlichen Erscheinung, daß sie wie eine monumentale Plastik wirkt. Die triumphale oder verdammende Geste des rechten Arms ist so ausgeführt, daß die Hand bis zum Kopf zurückgenommen wird, was eine Sammlung der Maße im plastischen Sinne zur Folge hat. Die Geste hat eine formale Bedeutung: Die Bewegung läuft in sich wieder zurück, statt weiter geleitet zu sein. Die Kraft bleibt konzentriert.

Das Wandbild (ausgef. 1535—41) weist eine erkennbare Bildordnung im großen auf. Um die dominierende Stellung Christi herum läßt sich eine doppelte Kreisordnung feststellen, die ja nahe lag. Im übrigen besitzen die einzelnen Bildteile viel Selbständigkeit, denn Michelangelo vereinigt auf einer Wand alles, was Signorelli auf gesonderten Wänden schildert. Die Teile vermögen bis zu einem gewissen Grade für sich zu bestehen, wie die Gruppe mit dem Höllenfährmann rechts unten, die darin dem Kampf um den Kahn in der „Sündflut" nahe steht.

Auch der Chor der Posaunenengel bildet eine geballte Masse, die in sich geschlossen ist. Die Bewegungen der einzelnen Engel stehen linear nicht in Verbindung mit dem Kreisschema. Nur der Umstand, daß dieser Chor eine Lücke in dem Kreis ausfüllt, bringt ihn in Zusammenhang mit dem Ganzen. Michelangelo bedient sich hier der bloßen Gewichtsverteilung, um den Ausgleich zwischen den Teilen herzustellen. Im einzelnen finden sich Figuren, die ganz selbständig empfunden sind und an Plastiken des Meisters erinnern, etwa an die „Gefangenen" des Juliusgrabmahls, wie der eine Verdammte zwischen den Posaunenengeln und der Engelgruppe rechts, die die übrigen Verdammten abwehrt. Wie weltabgeschieden sitzt er da in seiner Vereinzelung, ganz in sich zusammengesunken, das personifizierte Unglück! Diese Figur drückt ebensoviel aus wie manche breite Szene.

Wirkliche Bewegung, sogar formal ausgenutzt, finden wir in der Auferstehung der Begnadeten dargestellt (links unten). Signorelli gab in seiner „Auferstehung der Seligen" nur eine Menge ihre Arme in die Luft streckender Gestalten. Hier dagegen sieht man, wie die vom Tode Erwachenden sich am Boden regen, sich von demselben loslösen und nach oben streben. Die Bewegung zieht sich zuerst nach rechts hin, und zwar aus formalen Rücksichten,

weil dort eine Lücke im Kreis geschlossen werden muß. Dann geht sie nach links in die Höhe, sich von einer Figur der nächsten mitteilend.

Ist diese Gruppe auch ähnlich geschlossen wie in der „Sündflut" der Zug der Flüchtlinge, so trennt sie sich aber von der Gruppe über ihr, zu der sie eigentlich die Bewegung überleiten könnte. Michelangelo läßt die Begnadeten alle möglichen geduckten Stellungen ausführen, damit die Linie, die wieder eine Rückenlinie ist, nach oben hin trennend wirkt.

Die beiden Szenen in den Bogenfeldern, rechts die Engel mit der Martersäule, sind Bilder für sich, obwohl sie in den äußeren Kreis einbezogen sind. (Den inneren bilden die den Richter unmittelbar umgebenden Figuren.) Auf benanntem Bild umgeben die Engel in vorbildlicher Weise die Säule. Die Bewegung der Körper geht glatt ineinander über. Die stark gekrümmten Rücken, weitausgestreckten Arme und Beine lassen die Linien wie ein Strudel um das Marterinstrument herumfluten. Die Rückenfigur am linken Bildrand begleitet letzteren im Halbkreis. Die äußerst kühne, von der linken Fußsohle bis zur rechten Handwurzel eine reine Linie bildende Stellung dieses Mannes, der sogar den Kopf bis zum Verschwinden eingezogen hat, ist organisch durchaus glaubhaft. (Motivierung!)

Bezeichnend ist, daß dem Künstler solche bildmäßigen Gestaltungen hauptsächlich da gelingen, wo eine Gruppierung um einen Gegenstand herum erfolgt, wie hier um die Säule. So auch an der Decke um den Opferstein Noahs. Ebenfalls in den Stichkappen, wo die räumliche Einengung bestimmte formale Bedingungen stellte, und wo sich die besten (nicht die schlechthin bedeutendsten) Kompositionen im malerischen Sinne finden.

Das ganze „Jüngste Gericht" hat trotz der zyklopenhaften Gebärden und explosiven Bewegungen im einzelnen etwas wie im Fluge gehemmtes, Gefesseltes an sich. Einige Figuren erscheinen wie in qualvollem Ringen mit sich selbst, wie in vergeblichem Kampf gegen unsichtbare Mächte.

Eine Gesamtbewegung vermißt auch Oskar Hagen (Deutsches Sehen, München 1933, III. Aufl. S. 61), wenn er das „Jüngste Gericht" mit einer ähnlichen Darstellung des Rubens vergleicht: „... der Flame Rubens... Wenn er seinen Höllensturz der Verdammten aus einem farbigen Lichtthema entwickelt, das schon in der äußeren Zickzackform an den Blitz erinnert, und in dieser her-

rischen, den Katarakt der Leiber zerklüftenden Gebärde eine der Katastrophenstimmung des Gegenstandes gemäße Gestalt erfindet, so ist es eben das germanische Formgefühl, das ihm die Kraft leiht, bei direkter Anlehnung an Michelangelos ‚Jüngstes Gericht', das in der Gesamtgestalt zu sagen, was sein großes Vorbild nur in einer Masse von Einzelgestalten zu sagen wußte.

Eine eigentümliche, in ihrer Art vollkommene Form hat sich Michelangelo in den Genesisbildern der sixtinischen Decke geschaffen. Die einzelnen Figuren passen sich vorzüglich den rechteckigen Bildfeldern ein, wie z. B. der liegende Adam in der „Erschaffung". Auch der die Himmelslichter schaffende Gottvater begleitet mit Armhaltung und Beinstellung parallel die Bildränder. Die so ausgerichteten Bewegungen verstärken noch den Eindruck des Daherfahrens.

Das ist weder Malerei im herkömmlichen Sinne, noch ist es Plastik. Einerseits halten sich die Figuren an die Begrenzung des Bildraums und machen „die gegebenen Bedingungen zum Gesetz des eigenen Willens", andererseits wirken sie, wegen des nur andeutungsweise vorhandenen Beiwerks und der Herausstellung der Figuren in ihrer ganzen körperlichen Wucht, wie Plastiken.

Wir bezeichneten Michelangelo mehrfach als Ausnahmeerscheinung, eine Behauptung, die einer Einschränkung bedarf. Der Meister schaltete sich zwar unter ungewöhnlichen Umständen in die Malerei ein (nur widerstrebend nahm er den Auftrag für die sixtinische Decke an), er war aber nicht — wofür er sich selber hielt — nur Plastiker, sondern Universalkünstler. In jeder Gattung der bildenden Künste hat er Außergewöhnliches geleistet. Seine Eigenheiten können nicht gänzlich als Sondererscheinungen betrachtet werden. Man könnte in Bezug auf ihn eine Linie konstruieren, die mit Brunelleschi und seiner intensiv auf die Ausdruckskraft der handelnden Figur gerichteten Art anhebt (Konkurrenzrelief) und von A. Pollajuolo und Signorelli weitergeführt wird. Dann hätte Michelangelo diesen Bestrebungen kraft seiner Ideengewalt erst den rechten Sinn gegeben, und Raffael stände in irgendeinem, wenn auch entfernten Zusammenhang mit der Linienkunst des Ghiberti, Leonardo zwischen diesen Polen.

Übrigens erweist sich Michelangelo in der Formkunst, mit der er die Gestalten der Genesis den Bedingungen des Raumes anpaßt,

doch als Florentiner, besonders in Hinsicht auf die Oberitaliener, für welche die „unendliche", den Rahmen nicht respektierende Breitkomposition mit überschnittenen Randfiguren typisch ist.

Illusionistische und dekorative Bewegung bei den Oberitalienern.

Eine vorläufige Übersicht läßt folgende, an typischen Vertretern erweisbare Züge der oberitalienischen Malerei hervortreten. In ihrer Wirkung ist sie dekorativer, als die florentinische, sowohl was die Form, wie auch den Inhalt, die Ausstattung anbelangt. Die reichen Architekturkulissen finden gerne in schmückendem Sinne Verwendung. Bei Bonifazio Veronese haben die gliedernden Säulen der Paläste, in denen die „Gastmähler" abgehalten werden, nicht weniger dekorative Bedeutung als die Figuren, die sich durch eine aufrechte, oft unbewegliche Haltung auszeichnen und mit jenen oft wie aneinandergereiht erscheinen.

Will man stärkere Bewegungsrichtungen in das Bild bringen, dann verteilt man die Figuren auf einem bühnenartigen Podium, wie es Tizian in seiner Pesaromadonna tut. Ähnlich verfuhr ja Raffael in der „Messe von Bolsena", aber nur, weil die räumlichen Verhältnisse (die Tür in der Wand) ihn dazu zwangen. Da, wo die Oberitaliener auf das architektonische Gerüst verzichten, ordnen sie die Figurenmenge nicht, wie die Florentiner, nach geometrischen Gesichtspunkten. Das lernen sie erst von jenen. Aber noch Tizian, obwohl er von ihnen gelernt hat, verrät sich in Bildern wie dem „Bacchanal", das im Freien stattfindet und nur eine ungegliederte Menge sich tummelnder Menschen zeigt, als Norditaliener.

Eine Zentralkomposition, welche die Figuren in Stellung und Bewegung nach einem Mittelpunkt hin orientiert, kennt man also ursprünglich nicht. Das erwähnte „Bacchanal" Tizians könnte z. B. nach beiden Seiten beliebig verlängert werden. Es ist ein Fries, ohne Gravitationspunkt. Es bildet keine Einheit in tektonischem Sinne.

Das einigende Element ist auf dieser Seite des Appennin meist die Stimmung, die Interieur- oder die Naturstimmung. Beide Arten finden sich schon bei Carpaccio mit seinen figurenreichen, trotz dramatischer Vorwürfe wenig bewegten Ursulaszenen.

Die Stimmungsmalerei leitet über zur Lichtmalerei, zuerst der atmosphärischen, dann der künstlichen, die das Stimmungsmoment in bewußt einseitiger Weise ausgestaltet und illusionistische Wirkungen erstrebt.

Es ist nicht verwunderlich, daß der Raumillusionismus hier seine letzte mögliche Steigerung erfahren hat. Denn ähnlich wie der Norditaliener seitlich erweiterungsfähige Bilder herstellt, denkt er sie sich auch nach vorne oder hinten kontinuierlich erweitert, indem er das Wandbild als Fortsetzung des realen Raumes auffaßt, in welchem der Betrachter steht.

Deswegen ist er auch ein Meister der perspektivischen Verkürzung, einem eigentlich architektonischen oder in der Architekturmalerei, die hier sehr gepflegt wird, angewendeten Hilfsmittel.

Die Kuppelmalerei erweitert den Raum zu einem scheinbar unendlichen. „Bewegung" heißt hier soviel wie Herstellung räumlicher Tiefe. Mehr als anderswo hat die Armbewegung einen luftverdrängenden Wert. Man denke z. B. an die in die Luft greifenden Gestalten auf Tizians „Assunta". Dieses Bild ist zudem ganz in der Art der Kuppelmalereien ausgeführt. (Untersicht).

Die Vereinigung von Raum- und Lichtillusionismus (das Licht wird als durch die Kuppelöffnung eindringend angenommen) bei Correggio bildet den Höhepunkt dieser Richtung. Seine Kuppeln üben eine unwiderstehliche Wirkung aus. Man fühlt sich wie in einen Wirbel hineingesaugt und glaubt die Gestalten da oben sich wirklich bewegen zu sehen.

Der Maler, der am frühesten die oben angeführten Eigenschaften in sich vereinigt, ist Mantegna. Typisch oberitalienische Tiefenkompositionen sind schon die Eremitanifresken (1454—59) zu Padua. Wenn man die einzelnen Gestalten auf diesen Gemälden betrachtet, muß man die enttäuschende Feststellung machen, daß sie sich alle sehr verhalten bewegen, obgleich sie beim ersten Überblick den Eindruck heftiger körperlicher Erregung machen. Wie zaghaft ist auf dem „Gang des Jakobus zur Richtstätte", einem an sich dramatischen Vorwurf, die Geste des Kriegers vor dem Triumphbogenpfeiler! Es gibt, außer dem Soldaten rechts, der das Volk zurückhält, fast nur still stehende Figuren. Trotzdem glauben wir einen aus der Tiefe ungestüm hervorbrechenden Zug wahrzu-

nehmen. Diese vehemente Bewegung ist eine Wirkung des tief genommenen Augenpunktes, der die Gestalten nach hinten schnell verkleinert.

In seiner „Himmelfahrt Christi" (Florenz, Uff.) gibt Mantegna eine Schwebefigur. Der senkrecht auf der Wolke stehende Christus befindet sich natürlich in keiner Bewegung, aber die Art, wie jede der unten stehenden Figuren in die Höhe schaut und den Kopf in den Nacken wirft, wirkt geradezu suggestiv auf den Betrachter des Bildes. Man sieht eher die Wirkung der Bewegung auf die beteiligte Versammlung, als die Bewegung selbst. Tizian verfährt in seiner „Assunta" ähnlich. Nur ist bei ihm die Untersicht stärker und die Wirkung folglich zwingender. Es verbindet beide Gemälde eine Linie.

Eine Reliefkomposition ist der bekannte Kupferstich mit der Grablegung (nach 1475). Dürer verrät in seiner Münchener Beweinung, auf die wir später zu sprechen kommen, daß er ihn gekannt hat. Im Aufbau verfährt der Deutsche jedoch selbständig, indem er eine Pyramide anlegt, die in sich geschlossen bleibt, während das Bild des Italieners seitlich beliebig verlängert werden kann.

Nichts anderes, als ein gemaltes Relief, ist der „Triumphzug Cäsars" (1484—94). Der Zug bewegt sich hinter den Wandpilastern (zwischen welche die Leinwände aufgehängt gedacht sind) illusionistisch am Betrachter vorüber. Die Bewegung ist ebenso an den in der Richtung derselben gesenkten Lanzen und Feldzeichen zu erkennen wie an dem etwas gehemmten Schritt der Gestalten. Die Gesamtbewegung scheint wieder heftiger zu sein, als sie es nach der Einzelbewegung zu urteilen sein kann.

Auch in seiner Deckenmalerei, z. B. der Camera degli Sposi im Palast zu Mantua (1474) gibt er wenig bewegte Gestalten. Die Verkürzung der auf der Brüstung stehenden Putten aber kann kühner nicht gedacht werden. Diese stehen fast senkrecht in die Bildtiefe hinein und reißen den Blick unvermittelt hoch.

Im Gegensatz zu Mantegna geben die schon dem 16. Jh. angehörigen Maler Pordenone und Sebastiano del Piombo wirkliche körperliche Bewegungen. Ersterer ist noch ein typischer Breitkomponist. In seinem „Weg nach Golgatha", (Cremona, Dom, 1520) hebt er einzelne große Gesten, die von peitschender Heftigkeit sind, durch Beleuchtung hervor. Das Licht beschreibt so eine formale Linie auf der Fläche und bändigt die sonst zerflatternden Bewegungen.

Sein „Hl. Sebastian mit den Hl. Rochus und Katharina" (Venedig, S. Giov. Elem.) paßt sich dem Bogen der Arkade wundervoll an. Er steht frontal aufgerichtet an der linken Seite und dreht den Oberkörper in einer tadellos funktionierenden Wendung, die Rundung des Rahmens begleitend, nach innen. Auch hier scheint es, als ob der Rahmen gerade für die Füllung da wäre, während das Umgekehrte der Fall ist. Die gegebenen Bedingungen sind zum Gesetz des eigenen Willens gemacht!

Ebenfalls wie Pordenone, orientiert sich Sebastiano del Piombo in seinem Wollen an Michelangelo. Interessant ist die „Geißelung Christi" (Rom, S. Pietro i. Montorio. 1519), wegen der Schlagbewegungen der Schergen. Diese holen nicht bis zum periodischen Endpunkt aus, sondern bedienen sich einer ziemlich unwahrscheinlichen Phase, bei der die Unterarme eingewinkelt sind und mit der Schulter in gleicher Richtung, fast parallel laufen, so daß man eher eine Stoßbewegung erwarten sollte. Würden sie den Arm jedesmal in dieser Weise zurücknehmen, sie würden sich selber in's Gesicht treffen. — Die Unterarme sind also mehr in die Horizontale, fast in gleiche Höhe mit den Schultern und dem gebückten Körper Christi, dessen Kopf ebenfalls in dieselbe Linie heruntergezwungen ist, ausgerichtet. Alle Bewegungen sind in eine formale Gerade eingefügt. Das ergibt eine Addition der Einzelbewegungen zu gesteigerter Wirkung. Man fühlt sich deswegen gar nicht versucht, die Möglichkeit der physischen Funktionen im einzelnen zu prüfen. Man glaubt, es müsse so sein, obwohl es, genau genommen, nicht so sein kann.

In der Madonna der Londoner Nationalgalerie zeigt derselbe Meister einen Pyramidenaufbau. Der Christusknabe macht hier eine stürmische Bewegung, fast als ob er flöge. Das Liniensystem hält ihn aber energisch fest. Er ist sozusagen festgespannt. Der Rücken des etwas einwärts gebeugten Kindes bildet die rechte Seite des Aufbaudreiecks. Der aufgelegte Arm der Maria nimmt diese Linie auf. Ihr nach der anderen Seite gesenkter Blick leitet die Abwärtsbewegung nach dorthin ein, die in dem Rückenkontur des hl Josef ausmündet.

In dieser Komposition sehen wir Sebastiano von Leonardo beeinflußt. Ähnliche Anregungen hat Correggio von dem Florentiner übernommen, wie er in der Madonna des hl. Franziskus (1514, Dresden) zeigt. Die Madonna sitzt auf erhöhtem Thron, die Beine mäßig nach links genommen, um durch diese Drehung die dahin

ansteigende Bewegung der unteren Figuren aufzunehmen. Ihr Oberkörper ist nach rechts gewandt; ebenfalls der leicht vornüber geneigte Kopf, der die Bewegung über den segnend nach unten gestreckten Arm wieder abwärtsleitet. Von der wundervoll gebildeten Hand strömt eine heilspendende Kraft aus, die sich auf den knienden und demütig aufblickenden Franziskus überträgt. Die Linie geht geradenwegs durch den vorgebeugten Körper des Heiligen hindurch, so als ob der Wunderstrahl ihn durchführe. Wohl nie ist die Kraft des Segens hinreißender versinnlicht worden, als hier. Und diese Wirkung beruht zum großen Teil auf einer formalen Ursache, nämlich auf der Tatsache, daß der Körper des Franziskus durch Schrägstellung in eine Linie gebracht ist mit dem ausgestreckten Arm der Maria.

Dieses konstruktive, weil in sich geschlossene Schema, verläßt er in Bildern wie „Die Nacht" (Dresden) oder „Der Tag" (Parma, nach 1522), in denen sich die einseitige Diagonale vorbereitet. In „Der Tag" ist an den Figuren der Magdalena und des Hieronymus eine einseitige Bewegung nach links abzulesen. Hieronymus kippt dabei leicht nach hinten um. Aber es kommt hier nicht auf die körperlich mögliche Stellung an, sondern auf das vom Maler beabsichtigte Schema, das wegen der spielerischen Art, in der die beiden Figuren Hieronymus und Magdalena in derselben Richtung parallel aufgereiht sind, dekorativ wirkt.

Dieselbe dekorative Reihung findet in der „Danae" (Rom, Borgh.) statt.

In beiden Fällen bereitet sich, wie gesagt, die Diagonale vor. Im ersten Fall bildet die hl. Maria noch einen festen Mittelpunkt, und das Kind deutet noch eine haltende Abwärtsbewegung an, wenn sich auch Hieronymus formal nicht mehr auf die inhaltliche Mitte bezieht. In der „Danae" ist schon kein Zentrum mehr festzustellen. Sie enthält zwei gleichwertige schräge Linien.

Eine reine Diagonale ist erst in der Madonna della Scodella (1528) mit schroffer Einseitigkeit ausgebildet.

In diesem Bild sitzt die hl. Maria links tief am Boden, den Oberkörper heftig nach rechts gewendet. Das Kind auf ihrem Schoß scheint gewaltsam in dieselbe schräge Aufwärtsrichtung gezerrt. Der stehende hl. Josef greift stürmisch mit der linken Hand hinauf in den Palmenzweig. Die andere reicht hinunter bis zum Jesusknaben. Diese konsequente Linie ist erzwungen mit etwas verzerrten Körperbewegungen. Arme und Beine des Pflegevaters sind in unge-

wöhnlicher Weise verkürzt. Die Motivierungen im einzelnen, wie der Griff in den Palmenzweig sind gesucht, aber originell.

Von Correggios Kuppelfresken möchten wir die „Himmelfahrt Mariä" (Parma 1526—30) erwähnen. Die bis zum Verschwinden in die Ferne gerückte Gottesmutter ist so stark verkürzt gegeben, daß man direkt unter ihre beschatteten Fußflächen sieht. (Das Licht kommt von oben!). Die drei sich aufwärts (oder in die Bildtiefe) verengenden Figurenringe reißen den Blick wie in eine Schlucht hinein. Wir glauben Maria jeden Moment unserem Blick entschwunden zu sein, so stark ist die Illusion der Bewegung. Das Licht übt dazu eine nach oben hin auflösende Wirkung aus. Die hochgereckten Arme der Figuren in den Ringen verstärken ebenfalls das Streben in die Höhe.

Genau so vielseitig wie Correggio ist Tizian. Sein Werk enthält neben florentinischen Zentralkompositionen norditalienische Breitbilder, einseitige Diagonalen und illusionistische Malereien. Alles natürlich von seiner energischen schöpferischen Kraft persönlich gestaltet.

„Breit" sind das erwähnte „Bacchanal" (Madrid); ferner „Bacchus und Ariadne" (1520. London), mit turbulenten, formal ungebändigten Bewegungen.

Eine Pyramide baut Tizian in der „Grablegung Christi" (1525. Louvre.), wobei er das Prinzip der rhythmischen Angleichung befolgt. Der Leichnam Christi drückt absolute Erschlaffung aus, während die motorischen Bewegungen der tragenden Jünger festgehalten werden durch den Rhythmus, den sie selber bilden. Die einzelnen Bewegungsmomente schließen sich zusammen zu einem großen Gesamtrhythmus, der das Auge reizt und längs des schlaffen Körpers Christi und der ihn motivisch umgebenden Jünger entlanggleiten läßt. Letztere bringen das tragende, schützende und trauernde Motiv in fast musikalischer Weise zum Ausdruck (siehe Anmerkung 5).

Ähnlich hat der Künstler in der „Dornenkrönung" (1570), „um das Brutale, Grausame, Harte im Vorgange auch im Rhythmus zur Anschauung zu bringen, eine harte Zickzacklinie im Bilde betont, an der man fast die dumpfen Knüppelschläge zu hören meint". (Grom-Rottm. S. 41).

Illusionistisch ist die „Himmelfahrt Mariä" (1518. Venedig). Das Bild hat einen tiefen Augenpunkt. Unten sieht man einen Streifen

heftig gestikulierender Männer, die in die Luft greifen. Ihr unverwandtes Aufblicken wirkt ebenso suggestiv wie in der Darstellung des Mantegna, wo sich die unteren Figuren in derselben Lage befinden. Die leuchtende Himmelsöffnung vermittelt einen Effekt wie die gemalten Kuppeln. Der runde Abschluß des Bildes soll wahrscheinlich eine solche andeuten! Den von dem Bildrand rechts und links abgeschnittenen Figurenstreifen (einige Figuren sind durchschnitten!) könnte man sich zu einem geschlossenen Kreise verlängert denken, wie die Kuppelbrüstungen des Correggio es zeigen. Das Aufschweben der Maria ist durch ihre leichte Biegung in die Bildtiefe hinein (in die gemalte Kuppelöffnung hinein) in wirkungsvoller Weise angedeutet.

Einen eigenartigen Bewegungseffekt, ohne daß eine stärkere Bewegung dargestellt wäre, ohne daß nennenswerte physische Kräfte in Tätigkeit gesetzt wären, vermittelt der „Tempelgang Mariä" (1540, Akademie). Die komponierenden Linien werden von der Architektur gebildet; die Hauptlinie von der als Diagonale das ganze Bild durchziehenden Tempeltreppe. Am Eingang des Tempels oben rechts stehen die Priester in erwartender Haltung. Unten links, am Anfang der Treppe, harrt die Volksmenge. Inmitten derselben befindet sich allein die kleine Maria, in einer zugleich rückwärts- wie vorwärtsweisenden Bewegungsphase: denn man sieht den Weg, den sie schon gegangen ist und den, welchen sie noch gehen wird. Dadurch, daß sie sich mitten in der Blickrichtung von Priester und Volk aufhält, entsteht eine gewisse Spannung. Besonders die erwartungsvollen Blicke der ersteren üben eine wörtlich anziehende Kraft aus, die für den unbeteiligten Betrachter suggestive Bedeutung hat.

Eine eindeutige Diagonale, die von der Haltung und Bewegung der Figuren gebildet wird, ist in der Pesaromadonna ausgeführt. Hier gibt es aber noch einen, wenn auch seitlich verschobenen, Schwerpunkt. Die hochthronende Madonna rechts bildet nämlich die Spitze eines Dreiecks, dessen rechte, kürzere Seite von dem auf ihrem Knie stehenden Jesuskind angegeben wird, das eine andere Körperachse hat, als die Mutter. Arm- und Schulterhaltung des Knaben liegen jedoch in der diagonalen Hauptrichtung: er führt in dieser sogar die Aufwärtsbewegung seines linken Ärmchens aus, was eine Verkleinerung der großen Geste des Scodella-Josef in's Winzige ist. Im Prinzip wird hier wie dort die gleiche formale Aufgabe erfüllt.

Mit Tintoretto, der schon im späten 16. Jh. wirkt, beschließen wir die Reihe der oberitalienischen Maler, zu deren Gesamtcharakteristik er einige bezeichnende Züge hinzufügt.

Eine Tiefenkomposition, wie wir sie bei Mantegna vorgebildet oder schon ausgebildet fanden, ist die „Fortschaffung der Leiche des hl. Markus" (1566), in welcher der Leichnam als perspektivische Tiefenlinie fungiert, korrespondierend mit der nach hinten führenden Häuserfront. Architektur und Figur erfüllen denselben formalen Zweck.

Äußerst dekorativ wirken „Merkur und die drei Grazien" (1578), sowie „Pallas drängt Mars von ‚Friede' und ‚Fülle' zurück" (1578). In letzterem Bild hat der Künstler bei allen drei Figuren dasselbe Bewegungsmotiv wiederholt, obgleich jede einen anderen Funktionswert hat. Die „Fülle" wendet sich hilflos zur Seite. „Pallas" verteidigt sie nach der entgegengesetzten Seite hin. „Mars" zieht sich vor ihr zurück. Jede Figur hat einen anderen inhaltlichen und räumlichen Wert. Alle drei gehen aber im selben Bewegungsmotiv auf, was drei schräge, rhythmisch sich einander angleichende Linien ergibt.

Im „Merkur mit den drei Grazien" verzichtet Tintoretto sogar auf eine inhaltliche Motivierung der Bewegungen. Die Grazien wiederholen dreimal dieselbe parallele Stellung. Die Rückenfigur links biegt ihren Körper ohne äußeren Anlaß nach hinten über. Die mittlere, frontale Figur neigt sich in derselben Richtung seitwärts. Die äußere rechts, von der Seite gesehene, beugt sich dementsprechend nach vorne.

Solche äußeren Nebeneinanderreihungen wirken in hohem Maße dekorativ. Der Begriff des Dekorativen wird hier verstanden im Sinn einer inhaltlich mehr oder weniger unabhängigen Bezugnahme der Figuren aufeinander, oder einer äußerlichen Anordnung derselben nach willkürlichen Gesichtspunkten. Dieselbe parallele Reihung kann unter anderen Umständen von expressiver Bedeutung sein, was durchgängig in der deutschen Malerei der Fall ist. Die Bewertung, ob expressiv oder dekorativ, hat immer vom Inhalte, von der Motivierung aus zu erfolgen. Da, wo die Form das Primäre ist, wo man z. B. die einseitige Diagonale auf die innerlich verschiedensten Stoffe anwendet, wie in Oberitalien, wird man von „dekorativ" sprechen dürfen. In der deutschen Malerei wird, wie wir im nächsten Kapitel zeigen, die Form jedesmal von innen heraus neu entwickelt, woraus sich die Vielgestaltigkeit der Formen

in der deutschen Kunst erklärt, in welcher der Inhalt das Primäre ist und die Deutung der Linie von diesem aus zu erfolgen hat.

Das Zentralschema der Florentiner ist in unserem Sinne kein dekoratives, denn es verdankt seine Entstehung nicht subjektiver Willkür, sondern den Erfordernissen des Monumentalen. Die Architektonik der Pyramide erfordert eine entsprechende innere Größe des Bildstoffs. Es ist typisch für die Oberitaliener, daß sie diese Form, durch seitliche Verlagerung der Pyramidenspitze (Pesaromadonna), also durch Verlegung des Schwerpunktes, der einseitigen Diagonale annähern und dem Bild die klassisch-florentinische Ruhe und Ausgeglichenheit nehmen.

Die Ausdrucksbewegung bei den Deutschen.

Die Deutschen haben einige Züge mit den Oberitalienern gemein, wie das räumliche Unendlichkeitsgefühl im Naturerlebnis. Bei ihnen besteht aber eine innigere Verknüpfung von Figürlichem und Landschaftlichem, als bei jenen, die alles viel gegenständlicher auffassen, mit der Tendenz zur Überbetonung des Stofflichen bis zu illusionistischer Wirkung. In der deutschen Malerei besteht nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch formal eine engere Bindung von Figur und Landschaft. Letztere wird oft zu einer Begleiterscheinung der Figur, was jedoch keine Bedeutungsminderung der Natur zur Folge hat, sondern dieser erst ihre ausdrucksmäßige Kraft verleiht.

Burger bildet im ersten Band der Deutschen Malerei der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft) eine Zeichnung von Urs Graf ab, der er eine solche Deutung gibt. Dargestellt ist ein Fahnenträger, unter dessen Tritten sich der Boden zu biegen scheint, vor dessen weitausgreifendem Schritt die Bäume und der Gedenkstein am Wege zurückweichen. Es ist, als wenn die Bewegung der Figur in allen Dingen widerhallte.

Dieser Figürliches wie Gegenständliches gleicherweise durchdringende Rhythmus ist nach Burger ein in der deutschen Malerei der Renaissance erhalten gebliebenes Prinzip des Mittelalters. In ähnlicher Weise deutet er nämlich eine Miniatur der Pariser Nationalbibliothek (aus dem 13. Jh.), welche die Erschaffung Evas darstellt. Hier sind auch Figuren, „Himmel und Erde, Wasser und Wolken, aus demselben sich rundenden Grenzmotiv geformt, des-

sen welligen Motiven die Bäume ebenso folgen wie die Silhouetten der Körper Adams oder der gliedernden Gewandfalten Gott-Vaters" ... „Alles ist eine anschauliche Einheit". (S. 12).

Diesen Beispielen fügen wir noch einige aus der Malerei um 1500 hinzu.

Ein Fall, wo das Landschaftliche sich direkt auf die Figur bezieht, ist Burgkmairs „Johannes auf Patmos" (1518). Bäume und Sträucher umrahmen begleitmotivisch die Körperwendung des Heiligen. Die mittlere Palme biegt sich tief herunter, mit der inneren Linie das Bewegungsmotiv der Figur wiederholend. Deren linker, senkrecht aufragender Körperseite entspricht der gerade in die Höhe wachsende Baum am rechten Bildrand, während an der anderen Seite die Palme, die dort den Rand begrenzt, eine Einbuchtung aufweist, die von der nach hierhin vorragenden Körpermasse des Johannes so geformt wird.

In ähnlicher Weise beugt sich eine Palme über die Heilige Familie in Baldung Griens Freiburger „Flucht nach Ägypten" (1516). Die äußerst starke Biegung der schützend sich über den Fliehenden ausbreitenden Äste könnte man sogar eine aktive Bewegung nennen, gegenüber welcher sich die Figuren passiv verhalten.

In Dürers Kupferstich des hl. Antonius (von 1519) geschieht zwar keine körperliche Bewegung, aber bezeichnend ist auch hier die formale Wiederholung der doch immerhin zeitlich bedingten und vorübergehenden Körperstellung des Heiligen durch den unveränderlichen Aufbau der Bergstadt im Hintergrunde. Während die Linien hier tektonische Gestalt annehmen, bilden sie in Dürers Holzschnitt der Maria mit den Engeln (1518) ein rhythmisches Gefüge. Das an sich zuständlich-repräsentativ aufgefaßte Bild ist von einem reichen Spiel sich kräuselnder Linien überzogen, „in der Weise, daß das Auge des Beschauers nicht auf einem Punkte festgehalten wird, sondern veranlaßt wird, den Blick längs dieser Linien und Formen gleiten zu lassen, wodurch eine Bewegungsvorstellung hervorgerufen wird"*). Auch Burger betont den dynamischen Charakter der Linien in diesem Bild, wenn er sagt: „In dem Motiv der Wolken formt sich derselbe Wille, der in den fliegenden Mänteln der Engel tobt" (S. 12).

In dem angeführten Holzschnitt hing der Rhythmus schon nicht mehr ab von körperlichen Bewegungen, wie in der Regel bei den

*) siehe Seite 16.

Italienern, bei denen er sich aus den Figuren selber und deren realistisch motivierten Einzelbewegungen zusammensetzt. Dürer umfaßt alles mit Bewegung, sogar die toten Gegenstände.

Tote Gegenstände sind auch die bei den Deutschen reichlich Verwendung findenden Gewandmassen mit den unendlich variierten Faltenbildungen. Diese sind meist von begleitmotivischer Bedeutung, indem sie sich auf eine wirkungsvolle Geste beziehen und von ihr aus erst Gestalt erlangen. Zuweilen sind sie von einer phantastischen Eigenbewegung erfüllt, eine Erscheinung, die sich an einem plastischen Kunstwerk, nämlich dem Breisacher Hochaltar des Meisters H. L., vielleicht am auffälligsten ausgebildet hat. Aus der Belebung der Stoffmassen durch die Figur wird hier ein Eigenleben derselben. Sie arten im wörtlichen Sinne aus in organische, gewächsartige, muschelhafte Gebilde.

So wie sich in der deutschen Malerei das Gegenständliche auf das Figürliche bezieht, beziehen sich in Darstellungen mit mehreren Figuren diese rhythmisch aufeinander, wenn es dem Inhalte gemäß ist.

Das geschieht z. B. in Hans Baldung Griens „Verkündigung" des Freiburger Hochaltars (1516). Die Bewegungskurve ist bei der Jungfrau wie bei dem Engel die gleiche. Die Rückwendung des Kopfes stimmt bei beiden überein; die angenäherten Körperseiten begleiten sich gegenseitig. Man darf die „drei Grazien" des Tintoretto und deren spielerische Aneinanderreihung nicht mit dem mystischen Vorgang der Engelsbotschaft vergleichen, in welcher die körperlichen in seelische Beziehungen umgedeutet werden müssen.

Ebenso ausdruckhaft, doch nach der entgegengesetzten, der physisch-expressiven Seite hin, sind Baldung Griens Pferdebilder, z. B. seine „Vision Sauls" (aus den 10 Geboten des Marcus Weila). Hier ist das gestürzte Roß prächtig im Vordergrunde hingelagert, mit hohlem Rücken, eingebogenem Kopf und eingezogenen Hufen, so daß eine kraftsammelnde Umrißlinie entsteht, in die der abgestürzte Reiter formal eingefügt ist. Das darüber im Sturz befindliche Pferd paßt sich den Formen des liegenden Tieres an, und zwar so, daß sein einsinkender Vorderteil genau in des letzteren Rückenmulde hineingleitet. Sein nach oben gerissener Kopf wird dann wiederum motivisch umgeben von dem Kopf des rechts sich

atufbäumenden Rosses. So entsteht ein reiches Spiel von Begleitlinien. In den starken Krümmungen der Umrisse liegt eine große Ausdruckskraft.

Damit wollen wir die Reihe der bloß rhtyhmisch geordneten Bilder abschließen und uns den Beispielen mit geometrischer Ordnung zuwenden, wobei wir auf die Einteilung nach Zeit und Person weiterhin verzichten möchten.

Anknüpfend an die „Vision Sauls" von Baldung Grien sei hier die Fassung desselben Themas behandelt, die der Hausbuchmeister geliefert hat*). Er gibt einen einzelnen Reiter, der in schräger Richtung nach rechts vorne niederstürzt. Diesen Sturz machen die Linien der Landschaft mit. Figur und Landschaft ordnen sich gleicherweise einer Diagonale ein. Mann und Roß in der Weise, daß ihre Gliedmaßen gewaltsam der Linie angepaßt werden, und wenig Bedacht genommen wird auf ein anatomisch richtiges Zusammenfügen derselben in den Gelenken, wodurch sich Verzerrungen und Verdrehungen ergeben. Der Deutsche versteht es nicht, die der starren Linie angeglichenen Bewegungen physisch so glaubhaft zu machen wie die Italiener.

Die Diagonale ist in diesem Fall unter anderen Umständen entstanden, als bei letzteren, denen sie zu einem feststehenden Schema wird, das für die verschiedensten Anlässe gebraucht werden kann. Bei dem Hausbuchmeister ist sie nur ein Einzelfall, aus dem Inhalt, aus dem Motive des Sturzes entwickelt. Die Art, wie das Landschaftliche in die Berechnung einbezogen wird, ist in Italien beispiellos. Bei dem deutschen Meister muß a l l e s zur Verstärkung des Ausdrucks herhalten.

Bei Dürer kommen ebenfalls Diagonalen vor. In einer Handzeichnung aus dem Jahre 1504, der Vorzeichnung zur „Geißelung Christi" der Grünen Passion, ist eine Linie von links unten nach rechts oben abzulesen, von dem links sich tief bückenden Peiniger bis zu dem ganz rechts hoch aufgerichteten, hoch ausholenden Schergen. Die Linie setzt sich, in fast italienischer Weise, aus den einzelnen Schlagbewegungen zusammen. Unzweifelhaft ist die Diagonale eine diesem Stoff gemäße Form**).

Eine unverkennbare Diagonale enthält auch Dürers „Martyrium

*) Kaltnadelarbeit (L 39).

**) In der grünen Passion ist diese Idee etwas abgeschwächt: vielleicht ein weiteres Zeichen dafür, daß sie nicht unmittelbar aus der Hand Dürers hervorgegangen ist.

des hl. Johannes" (1489)*). Der Hohepriester zeigt von seinem erhöhten Sitz auf den rechts unten im Kessel hockenden Johannes hinab. In der ausgestreckten Hand hält er eine Art Kommandostab, der dieselbe Richtung angibt und den ausdrucksmäßigen Wert der Geste noch erhöht. Die ganze Körpermasse der richterlichen Person ist herabfallend in der Richtung auf den Gemarterten hin gelagert. Ihre befehlende Geste erhält Strenge und Unerbittlichkeit durch die eindeutig herabfahrende Linie, die zwischen beiden Hauptpersonen eine ideelle Verbindung herstellt.

Das Prinzip der parallelen Reihung ist in desselben Meisters Apokalyptischen Reitern befolgt, wenn auch nicht mit jener absichtlichen Systematik eines Tintoretto. Die Form der horizontalen Reihung scheint auf den ersten Blick die dem Stoff allein angemessene zu sein, mit solcher Notwendigkeit wirkt sie. Sie ergab sich aus dem Thema von selbst und erhält ihre expressive Bedeutung vom Inhalte. — Die Reiter bewegen sich in der Richtung nach rechts. Der Knochenmann hat seine mit dem Gerät bewaffneten Arme weit nach hinten zurückgenommen und gleicht sie der Horizontale an. Der Mann mit dem Lockenkopf hält mit derselben Wirkung die Waage hochgeschwungen in der Hand. Der Engel ganz oben fliegt in langgestreckter Linie voran, wie ein Luftzug daherfahrend.

Im einzelnen sind die Bewegungen nicht ausdrucksvoll. Der abgetriebene Gaul des Knochenmanns erscheint wie lahm. Die anderen Pferde bewegen sich in mäßigem Trott. Der noch aufrechte Mann rechts scheint sich gemütlich niederlegen zu wollen. Sieht man jedoch vom einzelnen ab, dann empfindet man das Ganze wie ein daherbrausendes, unabwendbares Gewitter. Dieser bezwingende Eindruck entsteht dadurch, daß die Einzelbewegungen, so schleppend sie an sich sein mögen, in eine einheitliche, für alle verbindliche Form hineingezwungen sind. Die fliegenden Gewandmassen und langgezogenen Wolkenfetzen dienen als Begleitbewegung.

Horizontale Regulierung der Bewegungen, aus einem ähnlich leidenschaftlichen Thema heraus gestaltet, finden wir schon in der ersten Hälfte des 15. Jh. bei Meister Francke. In dessen Kreuztragung (aus dem Englandfahreraltar, seit 1424) bewegt sich der Zug waagerecht am Beschauer vorbei. Die Hantierungen der Figuren werden alle in dieser Richtung ausgeübt, wie es z. B. bei dem Schergen der Fall ist, der Christus mit seinen Armstößen vor

*) aus der „Apokalypse".

sich hertreibt. Mit einem Bein versetzt er dem Leidensmann einen Tritt, wodurch die, wahrscheinlich berechnete, horizontale Lage seines Oberschenkels entsteht. Der das Kreuz haltende Arm Christi, sowie der ausgestreckte Arm des vor ihm hergehenden, ihn weiterzerrenden Schergen, dessen ganzer Oberkörper in die vorwärtshastende Gerade eingefügt ist, betonen alle diese Linie. Der Vorgang bekommt so etwas Ungestümes, Unerbittlich-Grausames.

Eine parallele Reihung in der Richtung der Bilddiagonale findet in Grünewalds Karlsruher Kreuztragung statt, die den stürzenden Christus wiedergibt. Dieser selbst, wie die ihn mißhandelnden Knechte befinden sich in der schrängen Richtung des Kreuzbalkens.

Mit dem Namen Grünewalds haben wir den Künstler genannt, dem wir wegen seiner Originalität eine Betrachtung für sich zugestehen müssen; denn einige seiner Schemata, z. B. das der „Auferstehung", sind in Deutschland einmalig, so daß sich keine systematische Rubrik aufstellen läßt, in die sie mit denen anderer Maler zusammen hineinpassen. Bei keinem anderen hat die Linie eine solche Ausdruckskraft, wie bei ihm. Er verändert, je nach den Umständen das Schema (wie alle Deutschen). In der „Verkündigung" arbeitet er mit rhythmischer Angleichung beider Figuren. In der „Auferstehung" bedient er sich einer aufsteigenden Spirale; in der „Kreuzigung" eines Systems von Kreissegmenten.

Die „Auferstehung" gestaltet den Vorgang noch überzeugender, als Raffaels problematische „Verklärung." Wie kunstvoll-künstlich versucht der Italiener mit seinen herkömmlichen kompositorischen Mitteln, mit den beiden Figurensäulen, mit der Teilung des Bildes in eine obere, an sich schon erhobene Sphäre, und eine untere, die ein kompliziertes System von hinaufweisenden Gebärden enthält, das Wunder zu versinnlichen!

Wie viel selbstverständlicher wirkt die aus der Besonderheit des Falles heraus gestaltete, eindeutige Form des Deutschen! Mit welch elementarer Gewalt fährt Christus in der Flammenlinie aus dem gesprengten Grab heraus! Schon die Leichentücher, die einen Teil der Spirale bilden, sind mit einer solchen Dynamik geladen, daß es nicht den Anschein hat, als würden sie von dem Auferstehenden nachgezogen; sie scheinen vielmehr selbstätig aus der Graböffnung emporzudrängen. Ihre Hochbewegung ist keine passive, sondern eine aktive! Diese Wirkung ist nicht die Folge der technischen Behandlung der aufquirlenden Tüchermasse: sie erhält den vitalen

Ausdruck, weil sie als Teil der formalen Bewegungslinie funktioniert, die sich nach oben in der schwebenden Figur Christi fortsetzt. Dieser füllt nur ein Stück der aufsteigenden Linie aus. Er gibt derselben eine neue impulsive Wendung durch die Drehung seines Körpers. Die von den Tüchern umkleideten Füße führen die Bewegung, die sich zuerst nach rechts hinzog, nun nach links herüber, so daß eine leichte Verzerrung der Gliedmaßen entsteht. In den Hüften geschieht wieder eine Biegung der Linie, die dann in dem sieghaft aufgerichteten Oberkörper endigt. Die Körperform des Auferstehenden erscheint im ganzen etwas verzogen, aber bei der eruptiven Wucht des Geschehens dürfen sich die Maße schon verschieben. Man fühlt sich übrigens nicht bemüßigt, die Proportionen auf etwaige Unstimmigkeiten hin zu prüfen: so zwingend wirkt alles.

Tizian gab der auffahrenden Maria in seiner „Assunta" eine geringe Drehung, um den Eindruck der Bewegung zu bekräftigen. Eine Gerade ist ja an sich ausdruckslos. Der stark gekrümmten Linie in der Isenheimer Auferstehung entspricht eine Verstärkung ihres ausdrucksmäßigen Werts.

In dem zuvorderst am Boden liegenden Kriegsknecht wiederholt sich dieselbe Flammenlinie. Er befindet sich in einer gewaltsam gekrümmten Lage, so, als ob ein von dem triumphierenden Gottessohn ausgesandter Blitz ihn durchführe. Die Übereinstimmung der formalen Bewegung bei Christus und dem Soldaten stellt wieder eine ideelle Verbindung her.

Die Armhaltung Christi paßt sich der Aureole an, die ein geometrisches, unveränderliches Gebilde ist gegenüber den beweglichen, anpassungsfähigen Armen. Die Angleichung hat eine anatomisch auffällige, gebogene Bildung der Unterarme zur Folge, sowie eine Eindrehung der Hände, wenn auch umgekehrt der Lichtkreis erst die kausale Wirkung der Geste sein soll.

Eine ebenso starke Ausdrucksform besitzt die Kreuzigung. Sie zeigt, welch' tiefen Sinn die Linie vom Inhalt her erlangen kann. Die Arme des Heilandes bilden einen hängenden Bogen, in den das vornübergesunkene Haupt eingefügt ist. Der Querbalken, an dem die Hände befestigt sind, biegt sich tief herunter, wie ächzend unter einer schweren Last. Die klagende Gruppe links formt eine sich aufbäumend nach hinten umstürzende, wie ein Aufschrei wirkende Linie, die unten mit der leidenschaftlich ihre Hände ringenden Magdalena beginnt, in den Gewandzipfel am Arm des Jo-

hannes übergleitet und in dessen seitlich über die Mutter gebeugtem Haupt endet.

Die Linien besitzen bei Grünewald einen besonders hohen Gefühlsgehalt. Seine Art ist für Deutschland schlechthin stellvertretend. Daneben lassen sich jedoch innerhalb der deutschen Malerei Fälle einer vom Ausdrucksgehalt des Stoffes unabhängigen, rationalen Bildgestaltung im italienischen Sinne feststellen. Es nimmt zunächst nicht Wunder, daß wir bei Dürer, der mit der Kunst des Südens früh in Berührung kam, Beispiele tektonischen Bildaufbaus finden.

Die Münchener „Beweinung" (1505) des Meisters zeigt in ihrem geschlossenem Aufbau eine klare Verstandesarbeit. Sie ist als Pyramide angelegt, deren Basis von dem laggestreckten Körper Christi gebildet wird. Der Mann am linken Rand ist damit beschäftigt, den Leichnam niederzulegen, indem er ihn unter den Armen noch festhält. Die gebeugte Stellung dieses Mannes ist keine zufällige, von der ausgeübten Tätigkeit allein bedingte; sie erfüllt vielmehr neben dem inhaltlichen einen formalen Zweck. Die Linie seines gebeugten Rückens stellt nämlich einen Teil der Pyramidenkante dar, die über die nächste Figur hinweg in dem aufrecht stehenden Johannes endet. An sich ist die Rückenlinie des betreffenden Mannes die Folge seiner Beschäftigung, andererseits aber auch die Folge des pyramidalen Aufbaus, dem sich die Figur in Haltung und Bewegung anpaßt. Ihre Tätigkeit wäre so nur die Motivierung der eine formale Aufgabe erfüllenden Stellung. Das Inhaltliche wäre das Sekundäre gegenüber der Form. Praktisch sind dem Künstler jedoch Form und Inhalt gleichzeitig in der Konzeption gegeben. Man sieht, daß Dürer die formale Bewegung genau so realistisch motivieren will wie die Florentiner.

Das gelingt ihm nicht immer. Die Proportionen des liegenden Leichnams z. B. stimmen nicht. Aufgerichtet, würde er die übrigen Figuren um die Hälfte überragen. Störend wirkt dieses Mißverhältnis merkwürdigerweise nicht, denn der Körper füllt genau den Raum aus, der formal ausgefüllt sein muß. Die auffällig langen Beine müssen so weit nach rechts reichen: die Ausdehnung der Basis verlangt es. Ferner lag eine Schwierigkeit darin, den Toten, der noch nicht ganz auf dem Boden liegt und sich noch in einer passiven Bewegung befindet, in die von der Basis geforderte Waage-

rechte zu bringen, denn sein Oberkörper muß ja zur Motivierung der ebenfalls formal bedingten, gebückten Haltung seines Trägers dienen. Die Proportionen des Leichnams sind sicher wegen seiner doppelten Funktion so ausgeweitet.

Die Erfüllung der formalen Forderung geht bei Dürer noch auf Kosten der Naturwahrheit. Lage, Stellung, sowie Maße der Figuren und ihrer Teile werden bis zu einem gewissen Grade vergewaltigt. Man sieht, wie schwierig sich das Ineinandergreifen der Bildteile beim starren Aufbau gestaltet, und man darf*) den Italienern die Bewunderung nicht versagen, weil ihnen die Motivierung scheinbar so mühelos und selbstverständlich gelingt.

Ob Dürer tatsächlich die Anregung zu dem Pyramidalaufbau aus dem Süden bezog, wird auch bestritten. Er war nur in Oberitalien, wo man selber den geschlossenen Aufbau ursprünglich nicht kennt. Daß er den Kupferstich der „Grablegung" des Mantegna gesehen hat, beweisen die Johannesgestalt, sowie die eine Frau, die ihre Arme klagend von sich streckt. Bei ihm haben sie aber ganz andersartige Funktionen, als in der dezentralen Breitkomposition des Paduaners.

Es ist deswegen nicht unmöglich, daß der deutsche Meister das Schema selbständig entwickelt hat. Er teilt nämlich die Figurenmasse der „Beweinung" in eine aktive und eine passive Gruppe, ganz so, wie er in hergekommener Weise sonst komponiert, indem er der Hauptfigur einen bevorzugten Platz im Vordergrunde einräumt und sie mit den direkt beteiligten Figuren umgibt, deren Bewegungen sich natürlich auf jene beziehen. Die nicht beteiligten nehmen dann eine passive, räumlich isolierte Stellung ein. So geschieht es z. B. in der Grablegung der großen Holzschnittpassion, die der Münchener Beweinung ja thematisch nahe steht. In letzterer ist diese Einteilung noch erkennbar. Man kann die den Leichnam im Halbkreis umgebende und mit ihm beschäftigte Gruppe trennen von der passiven, die sich aus den drei stehenden, die rechte Kante des Dreiecks bildenden Figuren zusammensetzt. So betrachtet, fällt das Bild in zwei Teile auseinander, und man könnte einen Augenblick unsicher werden, ob die Pyramide überhaupt beabsichtigt gewesen ist. Sie könnte sich aus den Umständen heraus entwickelt und aus einer mehr oder weniger zufälligen Konstel-

*) mindestens vom Standpunkt Dürers.

lation der Figuren ergeben haben*). Es bleibt trotzdem wahrscheinlich, daß die Konstruktion auf Überlegung, aber eigene zurückgeht.

Während der schematische Aufbau der „Beweinung", wie andere, verstandesmäßige Arbeit verratende Werke Dürers, auf einzelnen Experimenten zu beruhen scheinen**), gibt es in Deutschland eine Schule, in der überlieferungsgemäß ein tektonischer Schematismus herrschte und die eine Ausnahmestellung einnimmt: die Kölner Schule. Ob man den Rationalismus derselben mit dem romanischen Rasseeinschlag der Rheinländer in Verbindung bringen soll, lassen wir ebenso unentschieden wie die Frage, ob Dürer sich die Form für seine „Beweinung" in Italien holte oder nicht. Der Schematismus der Kölner kann leicht ein „scholastischer" sein und sich aus dem früheren Mittelalter erhalten haben, denn die Schule hat ununterbrochen bestanden und ist von Umwelteinflüssen wenig berührt worden oder hat sie sich assimiliert (wie im Falle des Stephan Lochner, eines Einwanderers). Selbst der Einfluß der benachbarten Niederlande hat daran nicht viel ändern können, obgleich die Kölner Künstler der hier behandelten Epoche das Nachbarland eifrig besuchten und sich besonders Rogier v. d. Weyden zum Vorbild nahmen, wie es einige Kreuzabnahmen zeigen, z. B. die des Marien-

---

*) Es gibt im Germanischen Museum zu Nürnberg eine ähnliche Darstellung des Themas, die man als Kompilation einem Nachahmer Dürers hat zuschreiben wollen. Hier findet man die den Leichnam im Halbkreis umgebenden Figuren wieder. Die stehenden aber sind regellos verteilt, sodaß aktive und passive Gruppe auseinanderfallen. Der Schritt zur zusammenfassenden Pyramide ist (noch) nicht getan, und man könnte das Bild als eine Vorstufe der Münchener Beweinung ansehen. Es wäre dann möglich, daß es von Dürer selbst stammt. In dem neuen Katalog der Gemäldegalerie wird es als übermaltes Original geführt mit der Entstehungszeit 1498—1500! Die Komposition hält man also jetzt für echt! Sie kann als Ausgangspunkt für die autonome Entstehung des Münchner Bildes dienen.

*) Er selbst ging später wieder zu einer lockeren, den Jugendwerken oder den oberitalienischen Breitbildern ähnelnden Komposition über, wie der Entwurf zu einer „Kreuztragung" (1520. Federz. Flor. Uff.) oder der zur „Grabtragung" (1521. Lond. Samml. Mitchell) zeigen.

lebenmeisters und die des Bartholomäusmeisters (Louvre), die beide ihre Bekanntschaft mit dem in Escorial befindlichen Werk Rogiers verraten, aber in gleicher Weise dessen Aufbau in's Kölnische umdenken.

Rogier gibt den vom Kreuz gleitenden Leichnam in einer komplizierten Schiebung. Die Figurenordnung geht, wie wir an anderer Stelle sehen werden, nach rein rhythmischem Prinzip vor sich, sodaß eine sich von selbst ergebende Kreisbewegung um den Christuskörper herumflutet. Die Art des Komponierens ist eine gefühlsmäßige, keine schematische.

Der Meister des Marienlebens bringt in seiner „Kreuzabnahme" (1480, Köln) den Leichnam des Rogier in eine vereinfachte, mehr waagerechte Lage, die ihm als Basis für den Aufbau der trauernden Gruppe dient (wie in Dürers Beweinung). Die Männer, die den Toten halten, bilden die durch ihre Tätigkeit motivierten Kanten eines Dreiecks. Die vereinigten Gestalten der Maria und des Johannes ragen als Spitze aus der Gruppe heraus (wie der Johannes in dem Dürer'schen Bild).

Der Bartholomäusmeister, der erst nach 1500 auftritt, verwendet auch die bei Rogier rhythmisch ausgewertete Bewegung in mehr tektonischer Weise. In seiner „Kreuzabnahme" (Louvre) die man in Verkennung dieses Unterschieds als eine Kopie des in Escorial befindlichen Bildes ansieht, ist der Leichnam, während er bei dem Vorbild die rechte Seite einnimmt, ganz in's linke Bildfeld gerückt und, im Gegensatz zu der schlaffen Haltung dort, in kühner Weise schräg aufgerichtet. Seine beiden ausgestreckten Arme bilden mit der Schulter eine gerade Linie, scharf wie eine Pyramidenkante, als welche sie hier tatsächlich fungiert. Solche „Ladestock"-Arme gibt es sonst nur bei den Italienern (bei Raffael an dem wahnsinnigen Knaben der „Verklärung" und dem verfolgenden Engel im „Heliodor").

In mehreren weiter zurückliegenden Kreuzabnahmen Kölns ist derselbe konstruktive Wille festzustellen. Von diesen möchten wir die um 1400 datierte des älteren Sippenmeisters erwähnen. Der Leichnam wird hier gerade heruntergelassen. Der dürre Leib des Toten ist in den Hüften, wo ihn der Geselle gepackt hat, so geknickt, daß Ober- und Unterkörper von der Knickstelle aus nach beiden Seiten schräg herunterhängen und die abwärtsführenden Linien des Dreieckschemas angeben. Zu beiden Seiten stehen Figuren, deren Bewegungen sich auf den Leichnam beziehen. Die Mut-

ter Gottes z. B. streckt ihre Arme in die Höhe, den herabhängenden Arm ihres Sohnes erfassend, und stellt so die lineare Verbindung her.

Heribert Reiners sagt von diesem Bild (in „Die Kölner Malerschule" M.-Gladbach 1925, S. 53): „Den ausgesprochen linearen Stil des Künstlers zeigt die Kreuzabnahme besonders deutlich. Auf reine Linie ist alles zurückgeführt. Von den starren Formen von Kreuz, Leibern und Gliedern aus herrscht dabei die Gerade. Die Rückenkontur des Johannes zeigt, wie streng Stimmung und Stil durchgeführt sind. Wie die Linien durch vielfachen Parallelismus in ein festes Gefüge gebracht sind, erschließt sich bald. Dem üblichen Schema ... ist ... persönliches Leben verliehen." Letzteres bezeichneten wir früher mit „Motivierung".

Ein Satz, den derselbe Verfasser S. 18 in Bezug auf einen anderen Fall niederschreibt, hat für die Kölner Schule, auch über sie hinaus, ganz allgemeine Geltung: „Entschiedene Bedeutung hat die Linie als Trägerin des Ausdrucks in jeder Geste, wie im Zuge der Einzelgestalt".

Von anderen Aufbauformen finden wir z. B. bei Stephan Lochner eine streng durchgeführte einseitige Diagonale: in der „Darbringung im Tempel" (1447), wo sie eigenartigerweise als Gasse zwischen zwei Figurenchören entsteht (wie im unteren Teil von Raffaels „Verklärung"). Heribert Reiners sagt von dem Bild: „... Aber stärker ist die lineare Bindung durch die große Schräge, die von unten links über Josef und die Madonna hinweg zum Kind und Hohepriester führt, also die Hauptfiguren faßt. Wieder aus dem Bildinhalt (Motivierung!) ist sie gewonnen, aus dem Motiv des vorgestreckten Arms der Jungfrau. Sie hat den Hauptakzent im Bild und wird durch vielfache Wiederholungen verstärkt, am auffälligsten in der Knabenschar, die in der Gesamtsilhouette und der Schräge der Einzelarme dem Arm Mariens folgen ..." (S. 84).

Die Lochner'sche Diagonale hat keinen Ausdruckswert, wie sonst bei den Deutschen, etwa in dem „Sturz Sauls" des Hausbuchmeisters oder der „Geißelung Christi" von Dürer, wo sie beide Male eine Erlebnisform darstellt. In dem Blatt Dürers wirkt die Linie wie ein Peitschenhieb und ist sicher aus einer solchen gefühlsmäßigen Vorstellung heraus entsprungen. In dem Blatt des Hausbuchmeisters ist die Vehemenz des Sturzes so lebhaft empfunden, daß die Struktur der Landschaft in die Bewegungslinie mithineingerissen wird.

Das Schema der Lochner'schen Komposition dagegen steht mit dem dargestellten Inhalt in keinem fühlbaren inneren Zusammenhang. Das läßt die repräsentative Art des Bildes (es ist im allgemeinen die Art der Kölner Schule) nicht zu. Die Geste der hl. Maria gibt der Linie zwar eine gewisse Lebendigkeit, aber die Figurenmenge selber bleibt unbeweglich. In bezug auf sie übt die Diagonale nur eine ordnende Funktion aus, keine aktivierende, wie in den ähnlich feierlichen Stoffen des Raffael (der Italiener nur als Typus genommen), dessen hervorragende Eigenschaft die tektonische Bewältigung bewegter, sogar in Ortsbewegungen befindlicher Figurenmassen ist. Zu einer solchen Monumentalform ist es weder in Köln noch im übrigen Deutschland gekommen. Dazu fehlten die Wandflächen. Vielleicht sind auch innere Gründe dafür verantwortlich.

Die figurenreichsten Darstellungen sind in Deutschland eigenartigerweise die graphischen Blätter, die an sich einer Tektonisierung nicht widerstreben, wegen der Subtilität ihrer Technik indes die Richtung auf realistische Durchflechtung des Themas begünstigen.

Gelegenheit zur Versammlung von Figurenmassen bieten einige Szenen aus der Passion, z. B. die Kreuztragung. Dürer stellt in dem betreffenden Blatt seiner großen Holzschnittpassion (1497) den Zug still und weicht einer Bewegung im großen aus. Gegeben ist der unter seiner Last zusammenbrechende Christus. Dieser Typ der gehemmten Bewegung ist alt. Schüchlin verwendet ihn z. B. in der Kreuztragung des Tiefenbronner Altars (1469). Der hier auf Christus zuschreitende, der Bewegungsrichtung entgegenwirkende Scherge entspricht einer in gleicher Weise und Absicht dienenden Gestalt auf Dürers figurenreicherem Holzschnitt.

Einen wirklichen Bewegungszug gibt Martin Schongauer in seiner großen Kreuztragung (Kupferstich). Wölfflin lobt an dem Blatt die zum Ausdruck gebrachte Volksstimmung. Schongauer sei darin weiter gekommen ,als Dürer. (Die Kunst Albr. Dürers S. 62.) Man empfinde bei ihm das Strömende. Schongauer schlägt, obwohl er zeitlich Dürer vorangeht, einen über diesen hinausweisenden Weg ein. Das Bewegungsproblem ist bei ihm kein Formproblem mehr. Er löst die Bewegung in malerisch-impressionistischer Weise auf.

Eine in der Wirkung unübersehbare Menschenmenge zieht am Beschauer horizontal vorbei. Sie nimmt ihren Weg von rechts her aus der Tiefe und bewegt sich links wieder in die Tiefe hinein. Nach der Mitte zu steigt das Gelände etwas an, was ein Anschwellen der Masse zur Folge hat, die sich um den Hügel herumwälzt. Dieser Mittelkomplex wird durch eine kräftigere Schraffur verdichtet.

Der Vorgang ist im einzelnen so realistisch dargestellt, daß man, wenn man die Augen schließt, um sie später wieder zu öffnen, befürchten muß, die ganze Gruppe verändert zu finden*). Das Bild ist von so eigenartiger Wirkung auf alle Sinne, daß man glaubt, etwas wie Kettengeklirr und Volksgejohle vernehmen zu müssen. Die Impression ist von einer selten erreichten Totalität.

Der Bewegungseindruck ist zum großen Teil eine Folge der technischen Behandlung. Die Mitte ist stärker schattiert: die Materie ballt sich zusammen. Das Entstehen und Verschwinden der Bewegung rechts und links geschieht durch Verflüchtigung der Figuren in Umriß und Strich bis zur bloßen Andeutung. Deshalb glaubt man, mit der Auflösung der Materie müsse auch das Ganze wie in einem Vakuum links verschwinden.

Mit dieser Technik deutet Schongauer auf Rembrandt hin. Dürer blieb bis in die äußersten Ecken seiner Stiche klar und plastisch.

Wenn wir die beiden deutschen Meister insofern in Gegensatz brachten, als der eine dort Ortsbewegungen vermeidet, wo der andere sie sucht, so verbindet sie doch — abgesehen von der Tatsache, daß der junge Dürer in seiner Apokalypse ähnlich großartige Bewegungseindrücke vermittelt — die gleiche nationale Art im Eingehen auf das realistische Detail, was sich bei Dürer bis zur optischen und haptischen Illusion der Dinge steigert. Auch wenn er keine äußeren Bewegungen gibt, scheinen doch seine Figuren wie von einer inneren Erregung beherrscht, die der Meister durch ein Kräuseln und Vibrieren der Strichführung mitzuteilen weiß. Da, wo seine Hand scheinbar zur Ruhe gekommen ist, in den Meisterstichen, besonders dem Hieronymus im Gehäus, webt eine geheimnisvolle Bewegung selbst im Gegenständlichen, z. B. in den Adern der Holzbalken, die man von Pulsschlägen durchrieselt glaubt. Oder man fühlt sich versucht, über die knisternde Seide der Sitzkissen zu streichen. Selbst akustische Begleiterscheinungen, wie in Schon-

*) siehe Anm. 7.

gauers Kreuztragung, werden wachgerufen: in der Totenstille der „Melancholie" glaubt man das Fließen der Sanduhr zu hören und die Möglichkeit eines plötzlichen Schlags der Wandglocke befürchten zu müssen.

Auch bei Schongauer war vielleicht nicht das Physische der Bewegung die Hauptsache, sondern die auf die Einbildungskraft illusionistisch wirkenden Begleiterscheinungen derselben. Die Dinge mit Leben, mit immanenter Bewegung auszustatten, ist ein Vorzug der deutschen Künstler und beruht auf ihrem intensiven Einfühlungsvermögen.

Die ausführliche Beschreibung solch spiritueller Vorgänge, wie der Passionsszenen, kann man nicht erschöpfend mit dem Wort „Realismus" bezeichnen: dieser ist hier nur ein Mittel der Versinnbildlichung. Die Passionsszenen sind*) nicht etwa Vorwände, um Realität zu schildern, sondern mit dem Schmuck des Realen behaftete höhere Erscheinungen, und die Darstellung eben nur eine Erscheinungsform.

Diese Art „Realismus" hebt unsere Behauptung, die deutsche Kunst sei Ausdruckskunst, nicht auf.

Die Tiefenbewegung bei den Niederländern.

Die niederländische Malerei hat einen der norditalienischen verwandten Tiefebenencharakter. Die Dunstatmosphäre der Po-Niederung und der Lagunenstadt Venedig vermittelt ähnliche Daseinsbedingungen wie das niederländische Schwemmgebiet. Hier wie dort findet die Stimmungsmalerei früh ihre Vertreter**).

Beide Länder gleichen einander nicht nur unter sich, sondern auch in ihrem Verhältnis zum „Mutterland", also einerseits zu Mittelitalien (Florenz), andererseits zu Deutschland. Trat in Norditalien, im Gegensatz zu Florenz, wo die anatomisch richtig funktionierende Figur die Hauptsache war, das Landschaftliche gleichberechtigt neben das Figürliche, so stellen die Niederländer, bei der naturalistischen Tendenz der nordischen Malerei überhaupt, in dieser

*) in der 2. H. des 15. Jh.

**) In Memling hätten die Niederländer einen dem Carpaccio entsprechenden Maler. Sie stimmen nicht nur im Gegenständlichen überein (Ursulaszenen)!

Hinsicht das äußerste Extrem dar. Verglichen mit ihnen legt die deutsche Malerei viel größeren Wert auf die Figur und gibt ihr, durch sekundäre Beiordnung des Landschaftlichen (Burgkmairs Joh. auf Patm.) ein formales Übergewicht. In den Niederlanden bestehen beide Teile unabhängig voneinander. Auf beide wird die gleiche intensive Objektivität der Darstellung verwandt. Das überaus treue Abbildungsverfahren begünstigte hier später die Entwicklung zum Stillebenhaften, die ähnlich in Oberitalien gegeben war, wenn auch nicht mit demselben radikalen Wirklichkeitssinn im Erfassen des Stofflichen. Immerhin ist z. B. Carlo Crivelli eine seltsame Kälte und Schärfe der Zeichnung und der stofflichen Charakteristik eigen. Die späteren Venezianer sind in der farbigen Wiedergabe der Dinge wärmer.

Das alles schließt nicht aus, daß die niederländische doch eine Affinität zur deutschen Ausdruckskunst hat. Ebenso bleibt die oberitalienische letztlich ein Faktor der gesamtitalienischen Kunst.

Die Isolierung von Figur und umgebender Natur in der niederländischen Malerei ist ein für die Einheitlichkeit des Bildganzen nachteiliges Prinzip. Überhaupt sind die die formale Bildeinheit beeinträchtigenden Elemente hier ebenso stark wie in Norditalien. Das häufige Vorkommen der dezentralen, die Randfiguren überschneidenden Breitkomposition ist dafür bezeichnend. Der Breitenausdehnung entgegen wirkt jedoch, wieder wie in der Poebene, die energische Tiefenausbildung, die den Blick festhält, ja ihn geradezu in's Bild hineinzieht. Zudem besitzen die Maler ein statisches Gleichgewichtsgefühl, das sich in der Art äußert, wie die figürlichen Massen legespielartig auf der Fläche verteilt werden. Die für die Niederländer besonders typische Aufsicht bringt es dann mit sich, daß die Figuren oft bis in die obersten Bildecken rücken, indem sie Überschneidungen unter sich vermeiden. Will man flächig arbeiten, verstärkt man nur die Aufsicht und verfährt dann fast planimetrisch, wie Gerard David in seiner „Kreuzannagelung" (London. Nationalgal.). So ist die Tiefe von selbst vermieden.

Zur Vertiefung des Raums dient bei den Malern Norditaliens die Untersicht, bei den Niederländern die Aufsicht. Erstere arbeiten linearperspektivisch. Bei ihnen folgt die Raumtiefe, außer in den Kuppeln, zwangsläufig aus der Verjüngung der baulichen Fluchtlinien, wie in dem „Gang des Jakobus zur Richtstätte" des Mantegna, der nur eine Vorderbühne gibt, sodaß man hinter derselben einen Raum fühlt, ihn aber nicht sieht. Letztere geben einen mit den

Augen bis in die tiefsten Weiten hinein abtastbaren Raum. Sie geben diesen wirklich, die Oberitaliener nur die Andeutung eines solchen.

Die aufgezeigten Eigenschaften sind schon im Genter Altar der Brüder van Eyck vereinigt. Das Mittelbild ist eine Breitkomposition. Die rechts und links herbeiströmenden Anbetenden werden vom Bildrand überschnitten, sodaß man sich die Züge unendlich verlängert denken kann. Die anderen, im Format hochgestreckten Tafeln, die Flügel, sind ebenfalls Breitbilder. Die Züge der „Streiter Christi" und der „Einsiedler" bewegen sich horizontal am Beschauer vorbei, sodaß man wegen der Überschneidungen glaubt, sie durch einen schmalen Spalt an sich vorüberziehn zu sehen. Deswegen machen die Figuren auch den Eindruck einer unübersehbaren Menge.

Der horizontalen „Unendlichkeit" entspricht die durch Aufsicht erfolgende Erweiterung des Gesichtsbildes nach hinten, also das Hochrücken des Horizontes (der bei den Oberitalienern unsichtbar bleibt, weil das Blickfeld nach hinten abgekürzt wird). Die „Anbetung des Lammes" ist von einem ziemlich hohen Standpunkt aufgenommen. Das Auge gleitet schnell über den stark von oben gesehenen Brunnen und die übereinandergestaffelten Figuren des Vordergrundes hinweg zu dem Altar mit dem Lamm in der Mitte, und sucht dann die Umrisse der Stadt- und Bergkulisse des Hintergrundes ab.

Die gleiche Blickbewegung in die Tiefe geschieht in der Rollinmadonna des Jan van Eyck. An den Linien des Bodenbelags kann man den hohen Grad der Verkürzung ermessen. Die nach hinten offene Bogenstellung bewirkt eine Verengerung des Gesichtsfeldes und führt das Auge in's Freie. Die stark verkleinerten Personen draußen auf der Terrasse sollen, da man sie zwangsläufig mit dem Kanzler und der Madonna vorne vergleicht, die zurückgelegte Entfernung anzeigen. Mit den beiden Männern gehen wir in die Betrachtung der Flußlandschaft über, die sich bis zum Horizont hinzieht. So wird unser Blick von Stufe zu Stufe in die Tiefe geworfen (flächig in die Höhe gezogen).

Der Genter Altar erinnert in seiner umfassenden Thematik an die „Disputa" Raffaels. Aber während letzterer die himmlische Sphäre konstruktiv mit der irdischen vereinigt, zu einer großen objektiven Schau, begnügt sich der Niederländer mit einer äußeren Teilung in Zonen und Tafeln. Es kommt nur zu einer Addierung,

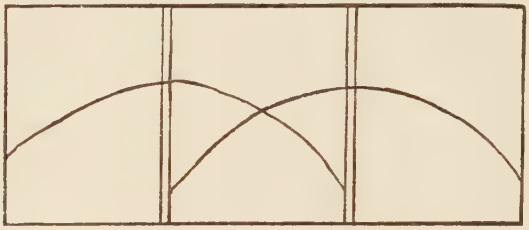
einer ideellen, also subjektiven Verknüpfung einzelner Vorstellungen. Während etwa Adam eng eingefaßt in die linke obere Ecke des geöffneten Altars gestellt wird, sitzt er bei Raffael auf der Wolkenbank inmitten der Propheten und Heiligen, und sein übergeschlagenes Bein nimmt Richtung auf die geometrische Mitte (s. S. 26). Gottvater befindet sich auch bei den van Eyck in der Mittelachse. Das Lamm nimmt die Stelle der Monstranz (in der Disputa) ein. Es ist Mittelpunkt eines gefühlsmäßigen Gleichgewichtssystems. Das von der Monstranz ausgehende Liniensystem bei Raffael dagegen entspringt einer ökonomischen, zweckbewußten Überlegung. Die einfache Mechanik und Axialität der van Eyck beruht auf einer „Simplizität" des schöpferischen Denkens.

Einen Bewegungseindruck im großen vermittelt der Genter Altar insofern, als die von den Seitenflügeln herbeiströmenden Pilgerzüge einen Großteil der Menschheit nach sich zu ziehen scheinen. Man kann sich ja in Gedanken die Flügel tafelweise bis in die Unendlichkeit erweiten!

Die Bindung zwischen den einzelnen Tafeln ist eine mehr liturgisch-thematische, als formale. Das genau entgegengesetzte, nämlich eine formale Verbindung einzelner, inhaltlich selbständiger Bilder, wobei die horizontale Aneinanderreihung derselben das gemeinsam Typische bleibt, zeigt Rogier van der Weydens Triptychon mit der hl. Familie, der Beweinung und der Erscheinung Christi (1445 nach Miraflores gestiftet). Haltung und Bewegung der Figuren sind so angeordnet, daß von den Flügeln je eine ansteigende Linie nach innen führt und im Mittelbild fortgesetzt wird. Dieses selbst (die Beweinung) ist geometrisch so angelegt, daß es die Flügel zur Voraussetzung hat.

Auf der linken Tafel sitzt die hl. Maria außen, den Kopf über das Kind gebeugt. Ihre Kopfneigung gibt gleichzeitig die schräge, aufwärtsführende Linie an, die auf das Haupt des innen aufrecht knienden hl. Josef hinführt. Auf dem rechten Flügel geschieht die Aufstellung analog. Das Mittelbild ist diagonal aufgebaut, sodaß die Linien von rechts und links sich hier schneiden. Die eine Linie geht von dem in Kongruenz mit dem hl. Josef befindlichen Johannes aus, der mit seinen Armen stützend nach der Muttergottes greift, die ihrerseits den Leichnam ihres Sohnes auf den Knien trägt. Dessen schräg gestreckter, herabhängender Arm ist linear mit dem Arm des Johannes verbunden. Die Diagonale nach rechts hin wird von dem starren Körper des Toten selbst gebildet.

Die ansteigenden Kurven der Seitenbilder ergänzen sich im Mittelbild zu Halbkreisen, sodaß folgende Figur entsteht:



Es findet eine formale Dezentralisation statt, denn auf diese Weise könnte man beliebig viele Tafeln aneinanderreihen, indem jede in die andere hinübergreift.

Daß der Niederländer auch in Einzelwerken zur Dezentralisation neigt, kann man daran erkennen, wie er trotz aller Anläufe zu einer konstruktiven Aufbauweise, immer wieder den Figurenbestand seiner Bilder auseinanderzieht. So sind die von Rogier v. d. Weyden nach der Kreuzabnahme des Escorial (1440) entstandenen, im Thema verwandten Darstellungen, in der Zusammenstellung der Figuren viel lockerer geworden, was die „Beweinung" im Haag (1460) deutlich zeigt. Auf die „Kreuzabnahme" kommen wir in anderem Zusammenhange noch zurück. Zunächst möchten wir zwei ähnliche Beispiele eines anderen Malers in der Gegenüberstellung charakterisieren.

Die „Beweinung" des Petrus Christus in New York (Metropolitanmus. ca. 1450) besitzt eine streng geschlossene Form. Der auf den Boden gebettete Leichnam Christi bildet mit den beiden Männern, von denen der eine den Kopf des Toten gefaßt hält, der andere das Bahrtuch, sowie der Magdalena, die in vorgeneigter Haltung die Arme klagend ausstreckt, einen nach oben offenen Bogen, der die Gruppe der ohnmächtig zusammenbrechenden Maria und des sie umfassenden Johannes muldenförmig umgibt. Das Halten des Bahrleinens und das Erfassen des Toten sind nur Motivierung von körperlichen Bewegungen, welche ihrerseits wieder Komponenten des schematischen Bildaufbaus sind: genau wie in Dürers Münchener „Beweinung". Die Gleichartigkeit der Aufgabe brachte bei zwei räumlich und zeitlich voneinander entfernten Meistern ähnliche Lösungen hervor.

Typisch für den Niederländer ist es nun, daß er in der Brüsseler Beweinung, die, wie man sieht, sich eng an die New Yorker anlehnt, die Komposition durch Beiordnung von Figuren in der Querachse wieder auseinandergenommen hat. Hinzugefügt sind links die abgewendete Gestalt der Magdalena, d. h. dieselbe ist jetzt aus dem formalen Zusammenhang herausgelöst und nebengeordnet worden (was ihre körperliche Abwendung versinnbildlicht), und das rechts ein wenig in die Tiefe gerückte Figurenpaar. Der Komposition ist so die Notwendigkeit genommen, weil jetzt beliebig viele Figuren an beiden Seiten im Rapport hinzugefügt werden könnten. Umgekehrt dürfte in dem New Yorker Bild keine einzige fehlen, ohne eine fühlbare Lücke zu hinterlassen.

Die in den Niederlanden so häufig auftretende Isokephalie wird durch diese horizontalen Aneinanderreihungen begünstigt. Sie tritt z. B. in den an die oberitalienischen „Gastmähler" erinnernden „Passah"- und „Ostermählern" des Dirk Bouts auf. Obwohl die Gestalten in dem „Passahmahl" (1468) alle um einen Tisch h e r u m stehen, bildet ihre Kopfreihe eine gerade, horizontale Linie, sodaß sie wie nebeneinandergereiht erscheinen. Die parallele Reihung entspringt hier nicht dekorativen Absichten, sondern ist „Simplizität".

Der parallelen Reihung unbewegter Figuren entspricht bei bewegten die rhythmische Angleichung derselben (wie in der Isenheimer Verkündigung des Grünewald oder der Freiburger des Baldung Grien). In der Münchener „Verkündigung" des Rogier v. d. Weyden*) geschieht es in derselben Weise wie bei den deutschen Meistern. Maria kniet nieder und wendet sich, dem Engel lauschend, rückwärts. Der Engel hat dieselbe etwas nach hinten gebogene Körperachse. Obwohl man sich ihn noch schwebend vorzustellen hat, macht er den Eindruck des Kniens: analog dem Knien der Maria. Die Biegung seines Körpers, der eine S-Linie formt, sein Zurückweichen und doch wieder Vorneigen drückt wundervoll die Demut vor der höheren Würde der auserwählten Gottesmutter und zugleich das Bewußtsein aus, die willkommene Botschaft des Allerhöchsten zu übermitteln. Die zurückgebeugte, in dem geneigten Haupt endigende Linie der hl. Maria ist ganz Ergebenheit in Gottes Willen. Sicher nicht zufällig ist die Übereinstimmung der Armbewegungen beider Figuren; jede nimmt die

*) Wir betrachten seine Kunst stillschweigend als Ausdruck nordischen Empfindens und übergehen seine angebliche „Latinität".

rechte Hand hoch bis zur Brust, während die linke ausgestreckt wird um Stab, bzw. Buch zu umfassen. Die Ausdruckslinien der Körper werden in ihrer Wirkung noch verstärkt durch den Kontrast gegenüber den betonten Senkrechten des Zimmern und besonders der langhalsigen Vase mit dem kerzengeraden Lilienstengel im Vordergrund.

Noch stärker im Ausdruck der Bewegungen ist die frühe Kreuzabnahme (1440) in Escorial. Die zusammenbrechende Muttergottes wiederholt in wirkungsvoller Weise genau die Körperlage des abgenommenen Leichnams, mit allen seinen Brechungen und Knickungen. Die beiden sich einwärts beugenden Eckfiguren fungieren in ähnlicher Weise. Die rechte, weibliche umgibt motivisch die Füße des Heilandes; die linke, Johannes, das Haupt der Maria. Beide weisen dieselbe Körperdrehung, denselben Bruch in den Knien auf wie Christus und Maria, wiederholen also noch einmal das Bewegungsmotiv, nur, daß sie sich in einer anderen räumlichen Stellung befinden. Der Parallelismus, wie er sich bei Sohn und Mutter zeigt, drückt in der Liniensprache die seelische Verbundenheit zwischen beiden in fast primitiver Einfachheit und schlagartiger Deutlichkeit aus. Es ist genau das Gegenteil eines Effekts. Die auf natürliche Weise entstehende Lage des Leichnams ist das Primäre, Maßgebende für die um ihn herumgeordneten Figuren.

Die vielfache Wiederholung der Körperlage des Leichnams wirkt wie ein mehrmals nacheinander ausgerufenes „Wehe". Solch monotone Ausrufungen kommen ja nur in den stärksten Affekten vor. Hauptsächlich die nordische Malerei zeigt in ihren bedeutendsten Vertretern diese Extreme von Gefühlsausbrüchen (s. Anm. 6).

Haben die krampfartigen Krümmungen in der Rogier'schen Beweinung schon an sich einen Interpretationswert, so ist eine geometrische Gerade, wie sie in der ebenso tief empfundenen „Beweinung" des Geertgen tot Sint Jans als Diagonale zur Anwendung kommt, vollkommen neutral und erhält ihren Ausdruckswert erst vom Gehalt der Darstellung. In dem betreffenden Bild des Hochaltars der Johanniter (Wien) ergibt sich die Diagonale aus dem Neigen der Köpfe, dem Sich-Vorbeugen der Körper und der Haltung klagend ausgestreckter Arme. Die so entstehende Linie soll wieder die alle Figuren verbindende Trauer zur Anschauung bringen.

Eine richtige Tiefendiagonale, ganz ohne räumlichen oder thematischen Zwang, durch freiwillige Staffelung in den Raum hinein

entstanden, haben wir in der „Anbetung" des Portinarialtars (1476) vor uns*). Wie Hugo van der Goes zu dieser, eigentlich erst im 16. Jh. in Oberitalien „erfundenen" Form kommt, ist unbestimmbar. Dort läßt sich genau verfolgen, wie erst einmal die Flächendiagonale bei Tizian und Correggio aus der Pyramide, und zwar aus der seitlichen Verschiebung ihrer Spitze „entsteht". Ihre Entstehung geht also auf rationale Entwicklung zurück. In den nordischen Ländern tritt sie „irrational" auf, d. h. vereinzelt, nicht als Glied systematischer Entwicklung.

Als Ghirlandajo, der, wie er in seiner „Anbetung" (Flor. Uff.) zeigt, den Portinialtar studiert hat, diese Form so das erstemal zu Gesicht bekam, wußte er damit nichts anderes anzufangen, als die Figuren alle an den vorderen Bildrand zu ziehen und den hl. Josef kompositionell verschwinden zu lassen. Die Stellung der Maria zu den Hirten behielt er äußerlich bei.

Die Diagonale konnte erst im 16. Jh. in Italien zur Anwendung kommen, weil vorher die Pyramide erfunden sein mußte, ehe sie aus dieser für die Italiener „gesetzmäßig" hervorging. War eine solche Form auf die charakterisierte Weise entstanden, erlangte sie gleich weitgehende Allgemeingültigkeit und wurde, als vom Gehalt unabhängig, fast schablonenhaft auf die innerlich verschiedensten Stoffe angewandt.

In der nordischen Malerei dagegen sind die Diagonalen, sooft sie vorkommen, ebensoviele Einzelfälle, Sonderfälle.

Ruhe und Bewegung.

Der Italiener liebt es, selbst die heftigsten Bewegungen tektonisch zu bannen. Dadurch, daß ihre Bindung an's Kompositionsschema nur eine äußere, aufgezwungene ist, und die Form an sich keine Gefühlswerte vermittelt, bleibt der einzelnen Figur eine größere innere Entwicklungsfähigkeit. Ja, es bleibt ihr nur noch die Richtung auf die Motivierung, die realistische Durchbildung in sich frei. Da Form und Gehalt geschieden bleiben, existiert jedes von beiden

*) Josef, Maria und die anbetenden Hirten sind in verkleinerndem Maßstab schräg nach hinten voneinander abgesetzt. — Die Beweinung Geertgens enthält auch eine geringe Staffelung in die Tiefe. Der Verkleinerungsmaßstab ist aber unbedeutend.

vereinzelt und nimmt den ihm entsprechenden Weg. Das Bildgehäuse wird rational zweckmäßig, auf eine für die klare Überschaubarkeit durch das Auge bestimmte Weise gestaltet, also den äußeren visuellen Bedingungen unterworfen. Unabhängig davon gilt es, die rein inhaltliche Funktion der Figur physisch bis auf's äußerste zu verdeutlichen, also ihren spezifischen Gesetzen gemäß sich entfalten zu lassen.

In der deutschen Malerei dagegen ist das Bild ein unteilbarer, ganzer Organismus. Form und Gehalt entwickeln sich nicht nach eigengesetzlichen Gesichtspunkten, sind vielmehr gleichermaßen Ausdrucksgestaltungen, beide rückbezogen auf einen gemeinsamen Willen.

So ist die Einzelgestalt in ihrer organischen Entwicklungsfreiheit viel gehemmter. Sie ist innerlich mit der Form verwachsen, wie in den germanischen Bandverschlingungsornamenten, wo die tierhaften Bildungen, also die figürlichen Elemente, den Windungen des Bandgeflechts eingefügt sind. Dieses selbst ist schon Ausdruck, wenn auch nur einer allgemeinen Seelenhaltung. Ohne klar definierbar zu sein, ist es wohl einer gefühlsmäßigen Deutung zugänglich. So wie die Linien in ihrer Führung von einer leidenschaftlich zu bezeichnenden Melodie getragen werden, nehmen die animalischen Gebilde gespenstisch dräuende, sich andauernd verwandelnde Gestalt an und scheinen in der fortwährenden Krümmung ihrer Leiber zu ächzen und zu heulen.

Während das germanische Flechtornament der abstrakte Ausdruck eines rassischen Lebensgefühls und seiner inneren, unberechenbaren Dynamik ist, zeigt die spätmittelalterliche deutsche Malerei nachdem die von der spätantiken und frühchristlichen Kulturwelt mit unheimlicher Furcht verfolgten Bewegungen der germanischen Völkerschaften schon lange in die Dämme gesetzmäßiger Kulturentwicklung geleitet sind, die urtümlichen Gefühle noch lebendig in nicht mißzuverstehenden künstlerischen Leistungen, wie der Isenheimer Kreuzigung, der Dürer'schen Apokalypse oder der Rogier'schen Beweinung, Werken, in denen eine düstere Katastrophenstimmung aufwacht.

Die sich im Schmerz windenden Gestalten der Rogier'schen Beweinung verschlingen sich zu einem Bandgeflecht um den Leichnam Christi herum, „Form und Gehalt" durchdringen sich ununterscheidbar und vermitteln einen totalen Eindruck, sodaß die Einzelfigur und ihre realistische Funktion minder wichtig ist, als in den

florentinischen Kompositionen. Auch der Gekreuzigte zu Isenheim bildet in seiner mehrfach gekrümmten Lage, mit seinen gekrallten Fingern, seinen eingedrehten Füßen geradezu ein Ornament, ein Ausdrucksornament.

Das germanische Flechtwerk ist ein Kontinuum. Anfang und Ende des Linienlaufs sind unbestimmbar, unabsehbar. Die Bewegung läuft in sich selbst zurück, das Ganze hält sich in sich selbst zusammen. So geht auch die Bildeinheit in der deutschen Malerei über das bloße Beieinander der Dinge im Raum, über den bloß inhaltlichen oder konstruktiven Zusammenhang hinaus. Selbst ein Schongauer, der aus Freude am Zusammentragen von realistischen Einzelheiten die Dinge wie geliebte Spielsachen in seinen Blättern ausbreitet, vereinigt sie auf Grund seines Liniengefühls zu einer über das zufällige Ensemble hinausgehenden Einheit. Wenn er in der „Maria im Hofe" ein Bäumchen in den Boden steckt, so verbirgt er zwar die Verwurzelung desselben hinter einer kleinen Bodenerhebung, weil er in der organischen Verhaftung noch unsicher ist. (Oft schneidet er die Bäume direkt oberhalb der Wurzel durch einen geraden Geländestreifen ab.) Das Gewächs ist nur etwas Hinzugetragenes. Aber es ist „kontinuierlich" mit der Maria verbunden, indem es wie der Wellenzug sein Ufer, so die Konturen der Figur umfließt und ihr Haupt mit gekräuselten Zweigenden umplätschert.

Das Verbundensein eines Gewächses mit seinem Grund glaubhaft zu machen, vermag Albrecht Dürer in seinen Rasen- und Pflanzenstücken. Er gibt jedesmal mehr, als eine Anzahl mit dem Boden verhafteter Halme. Auch er gibt ein „Kontinuum", sogar einen „Kosmos". Was bei Schongauer noch äußerlich erfaßbare Linienbewegung war, wird hier ein immanentes Fließen, das mit keinem der fünf Sinne wahrnehmbar ist. Die Halme scheinen unterirdisch mit der ganzen übrigen Welt verbunden zu bleiben.

Der Italiener Leonardo zeigt dagegen in seinem Rasenstück die äußere Pflanzenbewegung. Er stellt fest, wie die Gräser auf die andauernde mechanische Einwirkung des Windes reagiert haben, indem sie äußerlich eine Gestalt annehmen, die der stetigen, den Büschel rund umfassenden Luftströmung entspricht. Ursache und Wirkung eines naturgesetzlichen Vorgangs werden von ihm an einem Versuchsobjekt demonstriert. Wir sehen in der Biegung des Grashalms die erstarrte Windbewegung.

Auch der deutsche Raum ist ein „Kontinuum". Nicht in dem künstlichen Sinne der Oberitaliener, die ihn nach perspektivischen Gesichtspunkten mit dem Lineal erstellen und unseren äußeren Augensinn über die Flächenhaftigkeit der Wand wörtlich hinwegtäuschen wollen. Die Brüder van Eyck z. B. haben den Raum gleichsam ohne ihn zu wollen. Sie malen die Welt wie sie ist und sie hat von selbst soviel Ausdehnung, daß man hinter den tiefsten empfindbaren Weiten noch die Unendlichkeit ahnt. Ähnlich malt Holbein die Menschen so wie sie sind, und ihre Seele ist ohnehin dabei (als innere Spannung, Bewegung in der Ruhe).

Obwohl das Schema der Florentiner an sich indifferent und neutral ist, daher die einzelnen Figuren allein zum Träger des Ausdrucks und der Gefühle bestimmt sind, kann es doch zu einer innigeren Übereinstimmung von Form und Gehalt kommen in solchen Fällen, wo der dargestellte Gegenstand in der Ruhe und Größe seiner Thematik der Formstrenge des äußeren Aufbaus entspricht, was großenteils in der florentinischen Wandmalerei der Fall ist. Die verlangte innere Ruhe ist nicht als Bewegungslosigkeit zu verstehen. Der „Heliodor" Raffaels und das „Jüngste Gericht" Michelangelos, beides Werke von substanzieller Schwerkraft und Größe, vermitteln bei aller ausgelösten Aktivität durchaus den Eindruck des über alles Momentane hinaus Dauernden, Erhabenen.

Entspricht so ein für unsere Vorstellung unvergängliches Thema in der Kraft der Ausführung dem Wesen der — eigentlich der Architektur (z. B. Pyramide) entlehnten — Form, so gestaltet sich in uns der Eindruck des Monumentalen, ewig Gültigen.

Das Erstarren im Formalismus, also das Unvermögen, die strenge Form ihrem Wesen gemäß auszufüllen und zu erfüllen, ist eine Gefahr, welche die italienische Kunst sowie die ihr verwandten Strömungen nicht haben vermeiden können; eine Gefahr, die für die deutsche Kunst nicht in demselben Maße bestand, da die Form hier der Ausdrucksgewalt des Stoffes selbst entspringt. Zu einer solch wuchtigen Tektonik wie bei Michelangelo und Raffael hat sich die deutsche Kunst selten aufgeschwungen. Wenn es aber geschah, dann wirklich aus der Urgewalt des Empfindens, wie in der erhabenen Einfachheit der Isenheimer Kreuzigung, in der die an sich passive Haltung der Arme des Gekreuzigten als große Gebärde wirkt, derjenigen des göttlichen Richters bei Michelangelo im Pa-

thos nicht unähnlich. Das Moment der Ruhe, die Bedingung des Monumentalen, ist ebenfalls erfüllt, trotz der heftigen Äußerung des Schmerzes in der trauernden Gruppe. Wie Grabesstille weht es uns aus dem verfinsterten Himmelsraum an. Die Bewegung im Körper Christi ist erstarrt, aber so, daß wir die Verzerrungen des Schmerzes am eignen Leibe nachspüren. Der den Opfertod als selbstverständlich hinnehmende Johannes d. T. rechts stellt den Tatbestand als gesetzlicher Vertreter der erfüllten Schrift fest: „Es ist vollbracht" spricht seine empfindungslos ausgestreckte Hand, eine Geste, die wieder über den Augenblick hinaus symbolische Gültigkeit besitzt. Auch der Schmerz der Klagenden scheint in seiner Äußerung kein vorübergehender zu sein. Die ganze Menschheit wird gleichsam ewig mit ihnen trauern.

Eine ähnliche Deutung der Bewegung läßt Michelangelos „Jüngstes Gericht" zu. Die Geste Christi ist keine transitorische, so plötzlich sie aufgeblitzt zu sein scheint, um die Welt in Trümmer zu legen. Sie bleibt in unserem Gedächtnis für immer haften als Zeichen unerbittlicher Gerechtigkeit. Und der Sturz der Verdammten auf demselben Bild zeigt nicht eine Summe von niederfahrenden Figuren, deren Bewegung wir als zeitlich beschränkte empfinden. Wir sehen den unendlichen Zug der rettungslos Unglücklichen, denen von nun an „gegeben ist, auf keiner Stätte zu ruhn" und „von Klippe zu Klippe geworfen, j a h r l a n g in's Ungewisse" hinabzustürzen. Wir empfinden jedenfalls deutlich etwas Stetiges.

Das Umgekehrte, Bewegung in ruhenden Gegenständen zu geben, ist, wenn nicht schlechthin, dann e i n e die deutsche Kunst vor aller anderen auszeichnende Eigenart. Wer vermag nicht zu fühlen, daß in der fast beklemmenden Stille der Dürer'schen „Melancholie" sich geheimnisvolles Leben regt? Die wie versteinert dasitzende Figur glaubt man anrühren und in's Bewußtsein zurückrufen zu müssen, so sehr ist sie in sich selbst eingezogen und dabei mit Bewegung, Spannung erfüllt, die man erlösen, auslösen möchte. Auf unerklärbare, nicht nur ideelle Weise ist sie mit den Dingen um sich „unterirdisch" verbunden. Indem sie in der Schwere ihrer eigenen Gedanken ruht, wie dort etwa der Stein in der Festigkeit seiner Materie, kommt sie den Dingen seltsam nahe. — Festgehaltene Bewegung ist symbolisiert in der ruhenden Kugel. Wie sie, scheint die Welt eine Weile stille zu stehn und den Atem anzuhalten. Die Werkzeuge liegen unbenutzt herum. — Diese innere Ruhe bringt die Gegenstände untereinander und mit der tief in sich ver-

sunkenen Figur in Berührung, und läßt sie so an der Seelenbewegung der letzteren Anteil haben. Alles scheint lebendig zu sein und redet eine nur an's Gefühl sich wendende Sprache. Ein Mischgefühl des Ruhend-Bewegten herrscht.

Ruhe in der Bewegung und umgekehrt, nicht nur vor und nach ihr, ist ein allenthalben in der Malerei wirksames Gesetz.

Schon die Bindung an's übergeordnete, unveränderliche Schema gab, wie wir sahen, der Bewegung die von Lessing verlangte „Ruhe", allerdings auf eine ganz andere Weise, da er darunter soviel wie Vermeidung aller Aktion versteht.

Der Widerspruch, daß aus dem flüssigen „Kontinuum" einer Handlung ein Moment herausgegriffen wird, um auf der starren Fläche dargestellt zu werden, besteht! Es wäre aber falsch, ihn dadurch aufzuheben, daß man einfach der Ursache, der Bewegung selbst aus dem Wege geht, statt den entstandenen Widerspruch auf eine höhere Art und Weise zu lösen, wie es mit der Bindung aller Einzelbewegung an das den Gesetzen der Fläche entsprechende tektonische und rhythmische Gefüge*) geschieht.

Daneben läßt sich auch die Einzelbewegung als solche, abgesehen von ihrer Bezugnahme auf das Gesamtschema, rechtfertigen. Eine Bewegung erschöpft sich nicht im gleichgültigen, mechanischen Ablauf des Geschehens. Sie hat ja immer einen besonderen Sinngehalt. Wie die Geste Christi in Michelangelos „Jüngstem Gericht" kann sie ein symbolhaftes, ein mimisches Raumzeichen**) sein und über das Wesen der handelnden Figur etwas aussagen. Leonardo sagt: „Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen ..." So sieht man denn in seinem „Abendmahl" die Figuren von typischen, geradezu „feststehenden" Charakterbewegungen begleitet. Die Armbewegung ist hier ein über das Wesen der entsprechenden Figur etwas aussagendes Merkzeichen. Es sind Bewegungen von allgemeiner Gültigkeit, die unter ähnlichen Voraussetzungen, in denselben Situationen wiederkehren würden, ebenso wie für einen bestimmten

*) Der (Flächen-)„Rhythmus" ist nur die Übertragung eines ursprünglichen Zeitzeichens in eine Raumform.

*) Das Charakteristische der Mimik ist die einprägsame Linienfiguration der Züge, obwohl es sich um den vorübergehenden Ausdruck eines Gesichts oder einer Gestalt handelt.

Tanz eine wiederkehrende Wendung charakteristisch ist, die wir augenblicklich erfassen und in der Vorstellung „festhalten".

Der Künstler sucht in dem Rhythmus des Geschehens, unter Ausscheidung des Zufälligen, das Charakteristische, im Wechsel Beständige, in der Bewegung Ruhende.

Das wären die Argumente gegen Lessing auf dem Wege der Demonstration. Es müssen sich aber auch Gegenbeweise finden lassen, die auf reiner Überlegung beruhen, denn Lessing geht ja selber den Weg der Spekulation, um an der Erfahrung noch nicht erprobte Postulate aufzustellen. Wir dagegen gingen bisher von den Tatsachen aus, um ihnen a posteriori unsere Folgerungen zu entnehmen, indem wir ungefähr sagten, Bewegungen sähen wir allenthalben dargestellt, also müßten sie auch darstellbar sein.

Wo hat Lessing also einen Denkfehler gemacht? Folgen wir noch einmal seiner Ausführung. Er arbeitet mit den Kategorien „Raum" und „Zeit". Die Bewegung, sagt er, geschehe im zeitlichen Ablauf und könne daher nicht auf der zeitlich indifferenten Fläche dargestellt werden. Das ist ein reines Urteil a priori! Ist denn die Bewegung wirklich nur ein Zeitfaktum? Ist, damit Bewegung überhaupt entstehe, nicht auch „Raum" nötig? Als räumliche Erscheinung ist die Bewegung den Gesetzen des Raumes unterworfen, d. h. den sich der Wirklichkeit gegenüber auswählend verhaltenden optischen Organen, den Augen. Bewegung entsteht, philosophisch ausgedrückt, durch Aufeinanderwirken der Materie im Raum. Ursache und Folge sind sichtbar, werden mit dem Auge aufgenommen entsprechend den optischen Gesetzen desselben (Festhalten der Bewegungseindrücke). Die Richtung des dahinfließenden Wassers ist für uns nur erkennbar, weil wir sie an den die träge Wassermasse in Wasserlinien verwandelnden, widerstandleistenden Gegenständen, etwa dem Wellenbrecher, ablesen können.

Eine Bewegung ohne Manifestation im Raum wäre unsichtbar und für uns gar nicht vorhanden. Es gibt keine reine Zeitbewegung, für die nur das Nacheinander charakteristisch wäre. Jede Bewegung ist per se Raumbewegung, wogegen Lessing behauptet, der Raum sei ihr nicht adäquat. Stellen wir uns einmal eine Tänzerin vor, so sehen wir sie in den Biegungen ihres Körpers, in dem Spiel ihrer Glieder gleichsam Linien in die Luft schreiben, auf eine Fläche projizieren. Ihre Bewegungen prägen sich unserem visuellen Gedächtnis ein, indem wir noch gewisse Linieneindrücke gegenwärtig haben, wenn die Bewegung selbst schon lange vorbei ist. Wir machen uns

unwillkürlich von allen vorüberhuschenden Eindrücken ein zusammenhängendes (also räumliches) Charakterbild. Wir verdichten verschiedene Bewegungsphasen zu einem Totaleindruck, zu einem einheitlichen Augenerlebnis: ein ganz natürlicher Vorgang. Solche Totaleindrücke vermittelt auch der Künstler. Er stellt eine Phase dar, die in ihrer Bedeutsamkeit sozusagen jeden einzelnen Bewegungsmoment in sich enthält. Aus dem Liniengewirr eines Tanzes entnimmt er die charakteristischste Linienfiguration, nicht als vorwärts- oder rückwärtsweisenden Moment, sondern als Extrakt aus der Summe aller Bewegungen. Dasselbe, was unser Gesichtssinn leistet als positive Arbeit, das Aufbewahren des Wesentlichen, führt der Künstler bewußt aus, negativ ausgedrückt: durch Weglassung des Unwesentlichen.

Es ist typisch für Lessing, den Aufklärer, daß er von dem tatsächlichen Sachverhalt absehend, mit fertig gemachten Begriffen an die Dinge herangeht, und daß er, von der Erscheinung abstrahierend, mit Raum und Zeit, bloßen Denkformen, die Dinge durch seinen trennscharfen Verstand zerlegt. Den Menschen als seelisches Wesen, als die Wirklichkeit bearbeitendes und vereinheitlichendes, produktiv, d. h. an sich schon künstlerisch tätiges Geschöpf, läßt er außer acht.

Auch der Unterschied von Malerei und Poesie liegt auf einem ganz anderen Gebiet, als Lessing annimmt. Es handelt sich hier um keine Formfrage (Poesie-Zeit, Malerei-Raum). So grundsätzlich und auf eine begriffliche Formel zu bringen ist der Unterschied nicht. Er ist viel differenzierter und liegt jeweils im Inhalt der Darstellung begründet.

Der Darstellungsbereich ist theoretisch für alle Künste total. Praktisch gibt es aber Situationen, die entweder zur bildlichen oder zur wörtlichen (schriftlichen) Darstellung hinneigen. Es gibt z. B. Gebiete, auf denen die Poesie der Malerei überlegen ist, wie in der Komik, der Erotik und der reinen Phantasie (siehe Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1928. S. 410 usf.).

„Die bildende Kunst kann, selbst da, wo sie sich zur Karikatur erniedrigt, nur ein geringes Maß von Komik ausdrücken" ... „Dort, wo das komische Element schon im Anblick der Situation selber gegeben ist, wie beim Genre und in der Burleske, da kann die bildende Kunst mit dem Wort gleichen Schritt halten (Breughel). Aber es gab (was der Autor hier vom Mittelalter sagt, läßt sich verabsolutieren) daneben Sphären, die dem pikturalen Ausdruck

durchaus unzugänglich waren, denen weder Farbe, noch Linie irgend etwas abzugewinnen vermochte. Überall, wo das Komische den positiven Lachreiz wecken will, ... in dem Lustspiel, der Posse ..., kurzum in allen Formen des Grobkomischen, herrscht die Litteratur unbeschränkt" (Huizinga S. 494/500). An dieser Stelle sei bemerkt, daß Karikatur Mimik ist!

Daß es auf dem Gebiete der Erotik Situationen gibt, die sich wohl mit Worten andeuten lassen, aber rein inhaltlich der bildlichen Wiedergabe widerstreben, ist selbstverständlich. Besonders für die wechselseitigen Beziehungen des Seelischen, für die hiermit zusammenhängenden psychologisch differenzierten Gemütszustände, ist das Ausdrucksmittel des Wortes kompetent.

Engere Grenzen sind der Malerei auch im Bereich der Phantasie (Vision, Traum) gesteckt. Wie weit die Malerei indessen hier gehen kann, zeigt Dürers „Apokalypse", in welcher die unfaßlichen, abstrakten Gedankengebilde der jüdischen Phantasie feste Gestalt gewonnen haben und auf eine faßbare Formel gebracht worden sind. Denn wenn Dürer in der „Melancholie" z. B. durch äußerlich zusammenhanglose Anhäufung realster Objekte und Instrumente des gewöhnlichen Gebrauchs uns einen höheren Begriff vom Ineinanderwirken scheinbar unzusammenhängender Dinge gibt, sie in Symbole aller Art menschlichen Tuns, zu einem gleichsam abstrakten Begriff unserer höheren Bestrebungen verwandelt, erweckt er in uns ein unbeschreibbares Gefühl vom Bezogensein aller Dinge (uns selbst mit eingeschlossen) aufeinander. Auf die gleiche, nur in der Richtung umgekehrte Weise, vermag er es nun, die an sich unvorstellbaren, verzerrten jüdischen Gedankenphantasien in wirkliche Gesichte von umrißhafter Deutlichkeit zu verwandeln. In dem ersten Fall ging er vom Realen aus, um es zu idealisieren, im zweiten vom Idealen, um es zu realisieren.

Der Künstler setzt sich also im einzelnen Fall selbst die Grenze seiner Darstellungsmittel und richtet sich nicht nach Vorschriften, die hemmend von außen in sein Selbstbestimmungsrecht eingreifen wollen.

Anmerkungen.

Anm. 1. Del huomo, che uol trare una cosa fuor di se con grand'impeto.

L'huomo, il qual uoratrare ûn dardo, o'pietra, od'altra cosa con impetuoso moto, puó essere figurato in due modi principali; cioè, o'tu 'l porrai essere figurato, quando l'uomo si para alla creatione del moto, o'ueramente, quando il modo di se è finito.

Anm. 2. Artikel 304 lautet (auszugsweise): „Von den Bewegungen des Menschen und der übrigen Lebewesen".

„Die Bewegungen der lebenden Wesen sind von zweierlei Art, entweder sie sind Ortsbewegung oder Aktionsbewegung. Ortsbewegung ist's, wenn sich das lebende Wesen von einem Ort zum anderen begibt, Aktionsbewegung ist die, welche der tierische Körper an sich ausführt, ohne seinen Standort zu wechseln." ...

„Was aber die Aktionsbewegung anlangt, so gibt es deren unendlich viele Arten, gleich den unendlich vielen Tätigkeitsäußerungen und Beschäftigungen, die der Mensch, nicht ohne seinen eigenen Schaden, sich schafft."

„Die Bewegungen sind von dreierlei Art, nämlich entweder einfach Ortsbewegung, oder einfach Aktionbewegung, oder drittens aus Orts- und Aktionsbewegung zusammengesetzte Bewegung." ...

„Unendlich ist die Zahl der zusammengesetzten Bewegungen, denn unter sie gehören Tanzen, Fechten, Gaukeln, Säen, Pflügen, Rudern. Allein das Rudern ist eigentlich nur einfach Aktionsbewegung. Denn die Aktionsbewegung, die der Mensch beim Rudern ausführt, mengt sich nicht mit einer durch die Bewegung des Menschen selbst bewirkten Ortsveränderung, sondern diese letztere wird durch die Bewegung der Barke bewerkstelligt."

Italienischer Text: «De li mouimenti del huomo et altri animali.»

«Li moti de gli animali sono di due spetie, cioè, moto lochale e moto actionale. il moto lochale è, quando l'animale si moue da locho à locho, e'l moto actionale e'l moto, che fa l'animale in se medesimo senza mutation di locho.» ...

«ma il moto actionale è in infinito, insieme coll'infinite operationi, le quali, non sanza suo danno spesse uolte, si procacia l'huomo.»

«Li moti sono di tre spetie, cioè lochale, actionale semplice, et il terzo è moto composto d'actionale co'lochale.» ...

«infiniti sono li moti composti, perche in quelli è: balare, scermire, gioccolare, seminare, arare, remare; ma questo remare è di semplici actionali; perche il moto actionale fatto dal l'huomo nel remare non si mista col lochale, mediante il moto del l'huomo, ma mediante il moto della barcha.»

Anm. 3. Der italienische Text von Artikel 298 lautet:

«De moti proprij dimonstratori del moto della mente del motore.»
«Li moti et attitudini delle figure nogliano dimonstrare il proprio acidente mentale del'operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significhare.»

Anm. 4. Art. 286:

«De mouimenti del huomo nel uolto.»
«Li accidenti mentali mouono il uolto del huomo in diuersi modi, de quali alcuno ride, alcuno piange, altri si ralegra, altri s'atrista, alcuni mostra ira, altri pietà, alcuni si marauiglia, altri si spanentano, altri si dimostrano balordi, altri coggitatiu e speculanti. E questi tali accidenti debbano acompagnare le mani col volto e cosi la persona.»

Anm. 5. Die „Grablegung" Tizians ist eins der Bilder, die Grom-Rottmayer beschreibt. Mit geringen Veränderungen übernahmen wir seine Beschreibung. Der Autor formuliert so:

„Der Rhythmus im Leichnam Christi drückt absolute Erschlaffung aus, während der motorische Rhythmus der tragenden Jünger im Bilde durch den Rhythmus von Bewegungsmomenten jedes Einzelnen festgehalten ist, welche Bewegungsmomente sich dann zu einem einzigen großen Bewegungsrhythmus vereinigten und zusammenschließen. Das Auge des Beschauers gleitet, durch den Rhythmus gereizt, zunächst längs des schlaffen Körpers Christi. Der Beschauer empfindet diese Erschlaffung durch den Rhythmus erst recht; er wird dann durch den Rhythmus jedes einzelnen Jüngers geführt und begreift und versteht so den Gesamtrhythmus aller Jünger, der das tragende, schützende und trauernde Motiv in fast musikalischer Weise zum Ausdruck bringt" (Seite 49).

Anm. 6. Typisch für den Florentiner Leonardo ist es, daß er solche Wiederholungen von Körperstellungen ausdrücklich verbietet. In Artikel 280 seines „Traktats" sagt er:

„Von Stellung und Bewegungen und den sie ausführenden Gliedmaßen."
„In der nämlichen Figur sollen die gleichen Bewegungen der Gliedmaßen, wie der Hände, Finger, nicht wiederholt vorkommen, und so sollen sich auch in der Historie die nämlichen Stellungen nicht wiederholen . . ."

Italienischer Text:

«D'attitudine e Mouimenti e loro Membra.»
«Non sia replicato li medesimi mouimenti in una medesima figura nelle sua membra, o'mani, o'dita, nè ancora si replichi le medesime attitudini in una storia.»

Und in Artikel 357: „Von den Bewegungen der Figuren."

„. . . In diesen Vorschriften für die Malerei erheischt das Wesen der Bewegungen für seine Art ein schickliches Maß des Überzeugens, wie solches auch den Rednern vom Wesen der Rede auferlegt und abverlangt wird. Bei dieser letzteren ist Gebot, daß keine Wortwiederholungen

vorkommen, außer bei Ausrufungen. Allein in der Malerei kommt auch etwas dem Ähnliches (wie die Gestattung der Wiederholung) nicht vor. Denn Ausrufungen werden in verschiedenen nacheinander folgenden Zeitabschnitten gemacht, Wiederholungen von Geberden (im Bilde) aber werden gleichzeitig gesehen."

(... «In questi tali precetti di pittura si richiede il modo di persuadere la natura delli moti come alli oratori quella de le parole, le quali si comanda no essere replicate, se nò nell' esclamationi; ma nella pittura non achade tal simili cose, perche l'esclamationi sono in uari tempi, et le replicationi deli atti son edute in un medesimo tempo.»)

Leonardo hält also ein mehrfaches Wiederholen derselben Körperstellung für unvereinbar mit dem Wesen der Malerei, eine Meinung, die gewisse Vernunftgründe für sich hat. Für die nordische Malerei können solche Überlegungen dagegen nicht bestimmend sein, denn das Ausrufartige, Expressive gehört ja zu ihren eigentümlichsten Merkmalen!

Sehr bedeutsam sind die Feststellungen Leonardos hinsichtlich des Verhältnisses von Malerei und Rede zueinander. Er macht denselben Unterschied wie Lessing: was im Bilde gleichzeitig gesehen wird, folgt in der Rede (Poesie) im Nacheinander, und umgekehrt. Nur zieht er nicht dieselben, weitgehenden Folgerungen.

Anm. 7. In seinem Aufsatz über den „Laokoon" hält Goethe die Wahl eines vorübergehenden Moments unter Umständen für notwendig. In bewußtem Gegensatz zu Lessing schreibt er:

„Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk (der Laokoon) durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein. Kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen: dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein." „Man stelle sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor: man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden."

Einteilung.

Seite:

I.

1. Reale und formale Bewegung. 7
2. Imaginäre Bewegungen. 9
3. Tiefenbewegung. 11

II.

Die Bewegung als linearer Wert. 13

III.

1. Die konstruktive Bewegung bei den Florentinern. . . 19
2. Nichtregulierte Bewegung bei Signorelli und Michelangelo. . 31
3. Illusionistische und dekorative Bewegung bei den Oberitalienern. 38
4. Die Ausdrucksbewegung bei den Deutschen. 46
5. Die Tiefenbewegung bei den Niederländern. 60

IV.

Ruhe und Bewegung. 67

Inhalt.

Seite:

I.

1. Linienbewegung und Blickwanderung. 7
Das Liniengefühl der Gotik (Ghiberti) und die Intensivierung der physischen Bewegung (Brunelleschi). . . . . 8— 9
2. Himmelfahrtsdarstellungen. . . . . 9—11

3. Das subjektive Linien- und Raumerlebnis als Bewegungsempfindung. . . . . 11—12

II.

Leonardos Bewegunglehre. . . . . 13—14
Aktionsbewegung, Ortsbewegung und zusammengesetzte Bewegung. 13—14
Lessings Theorie. . . . . 14—15
(siehe auch Anm. 6)
Das praktische Postulat Leonardos und das verstandesmäßige Lessings. 15
Rhythmus und Tektonik. 16

III.

1. Reale Bewegung bei A. Pollajuolo. . . . . 19—20
Psychologisierung der Bewegung bei Leonardo. 20
Formale Bewegung bei Ghirlandajo. 25
Vereinigung von realer und formaler Bewegung durch Raffael. 26

2. Nichtregulierte Bewegung bei Signorelli und Michelangelo. . 31

3. Tiefenbewegung bei Mantegna. 39
Die Entstehung der Diagonale bei Correggio 41
und Zizian. 43
Das „Dekorative“ bei Tintoretto. 45
Inhalt und Form. . . . . 45—46

4. Verhältnis von Figur und Landschaft . . . . . 46—47
sowie Verhältnis der Figuren untereinander 48
in der deutschen Malerei.
Die Diagonale in den nordischen Ländern. . . . . 49—50
Parallele Reihung bei Dürer und Meister Francke. . . . 50—51
Grünewald und die Ausdrucksbewegung. . . . . 51—52
„Rationalität“ in der deutschen Malerei (Dürer). . . . 53—54
Der „scholastische“ Schematismus der Kölner Schule. . . 55—58
Massenbewegung bei Dürer und Schongauer. . . . . 58—59
Immanente Bewegung in Dürers Meisterstichen. . . . . 59—60

5. Die Mechanik des Genter Altars als „Simplizität“. . . . 62—63
Unendlicher Rapport (Mirafloresaltar). . . . . 63—64
Figurenreihung (Passahmahl des Dirk Bouts). 65
Ausdrucksrhythmus bei R. v. d. Weyden. 66
Die Ausdruckdiagonale Geertgens. 66
Die Tiefendiagonale (H. v. d. Goes) in den nordischen Ländern und in Italien. . . . . 66—67

IV.

	Seite
1. Scheidung von Form und Gehalt in Italien.	67—68
Das deutsche Bild als „Organismus“.	67—70
Das germanische Flechtornament.	69
Die niederländische und die oberitalienische Raumanschauung. .	70
Das Wesen der Monumentalität.	70
Ruhe in der Bewegung.	70
Bewegung in der Ruhe.	71
Die Einzelbewegung als mimisches Raumzeichen. . . .	72—73
2. Komik, Erotik und Phantasie.	74—75

Literatur.

Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.
Goethe: Laokoon. Aufsatz aus den „Propyläen".
Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. Wien 1882.
Grom-Rottmayer, H.: Probleme der Darstellung. Wien 1930.
Waetzold, W.: Einführung in die bildenden Künste. Leipzig 1912.
Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Münch. 1915.
Wölfflin, H.: Die Kunst Albr. Dürers. Münch. 1919.
Hagen, Osk.: Deutsches Sehen. Münch. 1933.
Burger: Die Deutsche Malerei der Renaissance. (Handbuch der Kunstwissenschaft) Berlin-Neubab. 1913.
Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1928.

Druckfehlerberichtigung:

Auf Seite 50, 1. Zeile heißt es (1498) statt (1489).
Auf dem unnumerierten Blatt „Inhalt" heißt es bei III, 3: Tizian statt Zizian.
Auf dem Blatt „Literatur" heißt es: Waetzoldt statt Waetzold.

Lebenslauf.

Am 27. März 1911 bin ich, Heinz Stafski, als Sohn des jetzigen Obergerichtsvollziehers Franz Stafski in Köln geboren. Ebendort legte ich Ostern 1931 meine Reifeprüfung ab, und zwar als Realgymnasiast. Anschließend besuchte ich 9 Semester lang die Universität Köln und hörte u. a. Vorlesungen in Kunstgeschichte, Geschichte, Deutsch, Philosophie und Psychologie. Nach dem 2. Semester unterbrach ich das Studium um ein Jahr lang (ein halbes als Vollschüler) auf der Kölner Kunstgewerbeschule in einer Malklasse (Prof. Seuffert) zu arbeiten. Sommer 1936 folgte ich meinem Lehrer in Kunstgeschichte, Herrn Prof. Dr. Rud. Kömstedt nach Erlangen, um hier zu promovieren.

Ich hörte die Herren Dozenten und Professoren E. Bertram, A. E. Brinckmann, O. H. Förster, Heimsoeth, R. Kömstedt, v. d. Leyen, M. Spahn, B. von Wiese, Witte, Ziekursch, Zimmermann.